MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03423 7669

ГЛИНКА

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ

МУЗГИЗ

Михаил Иванович

ГЛИНКА

1804–1857

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕАТРА И МУЗЫКИ

М. И. ГЛИНКА

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ

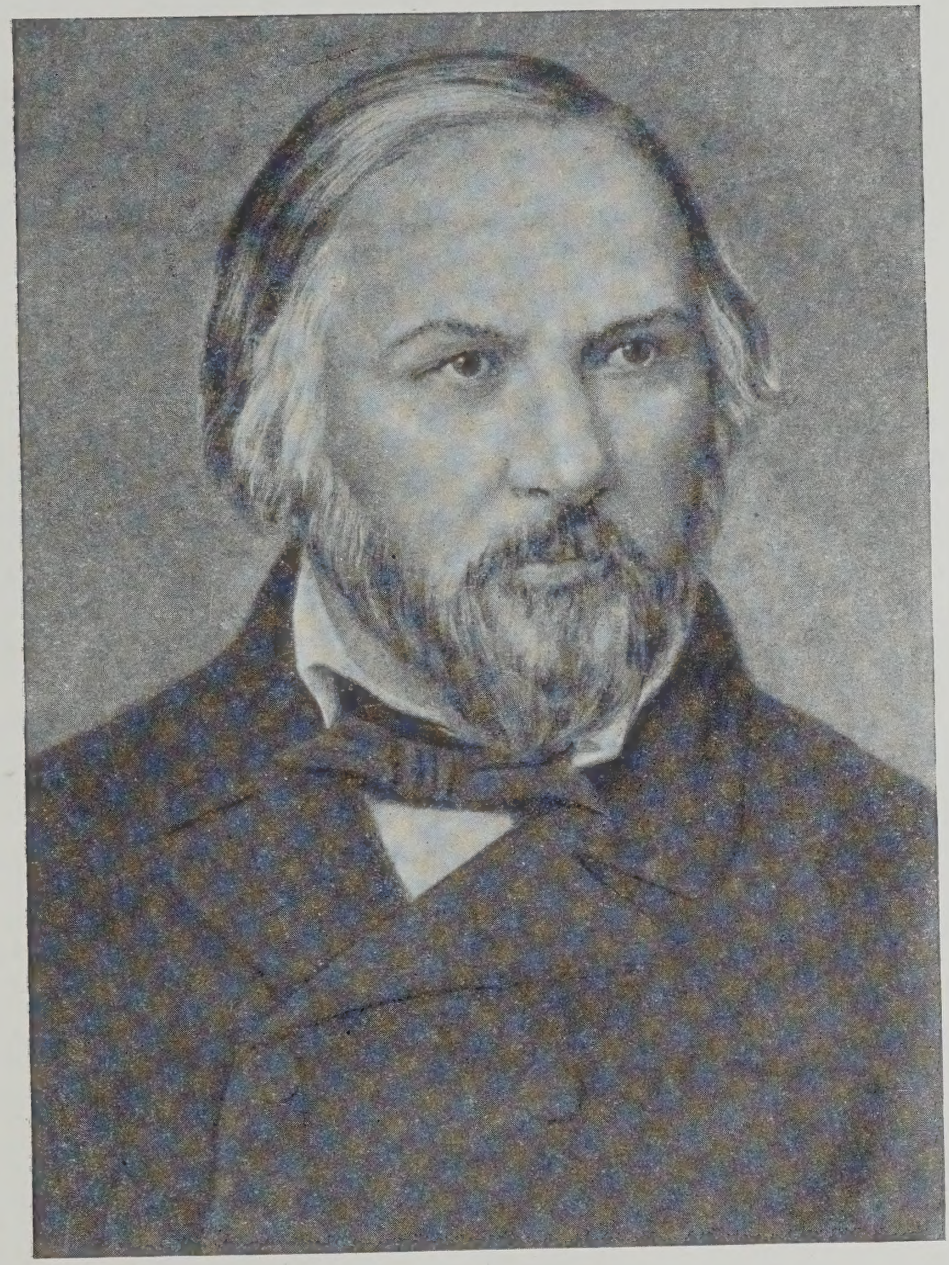
ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

ЛЕНИНГРАД

1952

M
22
G532 3

Редакция,
вступительная статья
и комментарии
Н. Н. ЗАГОРНОГО



Michael A. Fleming

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761034237669

ФОРТЕПИАННОЕ НАСЛЕДИЕ М. И. ГЛИНКИ

I

очинения Глинки для фортепиано весьма разнообразны по жанру и форме. Многочисленные вариации на народные песни, романсы, темы из опер, большое Каприччио на русские темы, фуги, ноктюрны, баркарола, пьесы в форме танца, среди которых такие значительные и по объему и по художественному содержанию, как Вальс-фантазия или Полька в 4 руки, наконец, бытовая танцовальная музыка — таков диапазон творчества великого русского композитора в одной из многих областей созидавшейся им русской классической музыки.

Бо́льшая часть фортепианных сочинений Глинки была издана еще при жизни композитора, в некоторых случаях — им самим, преимущественно же нотными издателями: Рикорди в Милане, Бернардом, Пецом, Гурскалиным, Клевером и, главным образом, Стелловским — в Петербурге. Объединив коммерческим путем другие издательства, имея, сверх того, на руках ряд непосредственных договоров с автором, фирма Стелловского сосредоточила в своем владении исключительное право на издание большинства фортепианных сочинений Глинки (это право перешло впоследствии к Гутхейлю в Москве). В 1877 году по договору с сестрой композитора Л. И. Шестаковой право на издание не опубликованных к тому времени произведений Глинки было приобретено московской фирмой П. Юргенсона, впервые выпустившей в свет фуги, ноктюрн, Вариации F-dur и ряд других произведений Глинки для фортепиано. К пятидесятилетию со дня смерти Глинки (1907) Юргенсоном было задумано издание полного собрания сочинений Глинки под редакцией М. А. Балакирева. План Юргенсона был в значительной мере осуществлен, однако в отношении фортепианного творчества Глинки дело ограничилось изданием небольшой тетради избранных произведений под редакцией М. А. Балакирева и С. М. Ляпунова, а также новым изданием (под той же редакцией) Польки в 4 руки. Особого упоминания заслуживает первое опубликование (под редакцией Балакирева) Каприччио на русские темы в 4 руки. Выпуск в свет этого издания (1904) явился значительным событием в русской музыкальной жизни, так именно и оцененным в периодической печати того времени.

Более полным и более близким к нотным первоисточникам было издание Ленинградского отделения Государственного Музыкального издательства — М. И. Глинка, Избранные фортепианные произведения под редакцией и со вступительной статьей В. И. Музалевского (1939), выпущенное вторым тиражом в 1947 году. Вслед за тем Государственным Музыкальным издательством в Москве был выпущен в новом издании ряд отдельных сочинений Глинки для фортепиано в 2 руки.

Настоящее издание фактически оказывается первым по времени полным собранием фортепианных сочинений Глинки. В этот том включены две впервые публикуемые рукописи Глинки: отрывок из баллады Финна в авторском переложении для фортепиано в 2 руки и авторская редакция Вариаций на романс «Benedetta sia la madre». Многие из фортепианных сочинений Глинки, вошедших в настоящее собрание, хотя и были изданы в России, являлись в течение десятков лет библиографической редкостью. К таким сочинениям нужно отнести Вариации на тему из оперы «Анна Болейн», Вариации на тему из оперы «Монтекки и Капулетти» и др. Как и в прежних изданиях, отсутствуют упоминаемые самим Глинкой в «Записках» * ранние

* М. И. Глинка, Литературное наследие, т. I, Автобиографические и творческие материалы под ред. В. М. Богданова-Березовского, Музгиз, 1952, стр. 78.

сочинения — Вариации на тему из оперы «Швейцарское семейство» Вейгля и Вальс F-dur, рукописи которых до настоящего времени не обнаружены. Не лишено основания предположение, что эти рукописи реально никогда и не существовали. Вполне возможно, что и Вариации, и Вальс были сочинены Глинкой за фортепиано и исполнялись им, не будучи занесенными на бумагу. Показательно, что названия этих сочинений Глинки в разные годы публиковались Стелловским на обложках его изданий, но каждый раз без указания цены, что обычно делалось этим издателем для напоминания об его правах на эти музыкальные произведения. Из числа сочинений, написанных Глинкой в последние годы его жизни, до сих пор не найдена рукопись так называемого «зеркального вальса», известного нам лишь по упоминанию о нем в одном из писем композитора.* Что касается полифонических сочинений Глинки, то в настоящее собрание вошли только фуги, которые отнесены самим композитором к числу его фортепианных произведений, имеют все признаки фортепианной фактуры и снабжены авторскими указаниями их исполнения.

Следует, наконец, упомянуть еще об одном произведении, связанном с именем Глинки, но приписываемом ему некоторыми исследователями, по нашему глубокому убеждению, без всякого на то основания. Мы имеем в виду кадриль на темы из «Ивана Сусанина», выпущенную в свет в 1836 году издательской фирмой Снегирева и К⁰ под названием «Французская кадриль из оп. «Жизнь за царя», арр. автором».

Обстоятельства, при которых это произведение появилось в свет, были таковы. 27 ноября 1836 года (ст. ст.), в день первого представления «Ивана Сусанина» на сцене петербургского Большого театра, в «Северной пчеле» появилась информационная заметка, предупреждающая читателя о предстоящем знаменательном событии. Вслед за выражением надежд на блестящий успех оперы читатель оповещался о ближайшем выходе в свет издания оперы в переложении для пения с фортепиано. «Этого мало, — прибавлял автор заметки, — сочинителем оперы составлены из некоторых тем прелестные Французские кадрили, которые, без всякого сомнения, будут вскоре разыгрываемы на всех фортепианах и всеми нашими бальными оркестрами». Представляя себе творческий и идейный облик Глинки, трудно допустить мысль, чтобы в напряженнейшей обстановке первого показа «Ивана Сусанина» на сцене Глинка мог так нещадно профанировать свою оперу сочинением на ее темы кадрилей. Чем иным, как не профанированием, можно назвать, например, превращение темы (fis-moll) встречи Собинина с крестьянами, от которых он узнает об уводе Сусанина поляками, в легкомысленный вальс на $\frac{6}{8}$.

В. Стасов, рассказав в биографии Глинки о заметке в «Северной пчеле», отмечает: «В автобиографии Глинка забыл сказать, какое действие произвело на него тогда это любопытное объявление: рассердился ли он не на шутку от подобного угощения, в тот день, когда на сцене должно было впервые появиться глубокое и серьезное произведение его — плод всех предшествовавших годов его жизни, или только посмеялся с друзьями над ловкостью фельетониста. Последнее вероятно».* Вскоре после опубликования Стасовым биографии Глинки (1857), он получил от В. Ф. Одоевского письмо, в котором последний характеризует разговоры о заготовленных кадрилях на темы из глинкинской оперы как «плоскую шутку» журнальной критики.** В свете этих фактов и соображений включение в настоящее Собрание фортепианных сочинений Глинки кадрили на темы из «Ивана Сусанина» было бы лишено основания.

В автографном наследии Глинки обращает на себя внимание отсутствие черновиков фортепианных сочинений. Возможно, что черновики автором уничтожались; во всяком случае, их не могло быть много, так как для творческого метода Глинки было характерно длительное «вынашивание» создаваемой им музыки до занесения ее на нотную бумагу.

Нотный текст автографов Глинки не представляет большой трудности для расшифровки. Почерк Глинки довольно рано приобрел характерные черты графической четкости и стройности рисунка и вместе с тем — значительной устойчивости. Так, типичное для глинкинского почерка начертание скрипичного ключа сохранилось в автографах Глинки без изменения с его начальных композиторских опытов до последних лет творчества. Сложнее обстоит дело с знаками интонирования,*** в особенности — с лигами, сплошь и рядом не имеющими в рукописи точной топографии. Возникающие отсюда текстологические трудности преодолеваются лишь путем тщательного прослеживания развития музыкальной мысли в ее живом звучании.

II

По словам Глинки, он начал сочинять музыку в 1822 году. Говоря так, Глинка имел в виду свои законченные сочинения (Вариации

---

* Полное собрание писем Михаила Ивановича Глинки. Собрал и издал Ник. Финдейзен, стр. 497. Письмо к Кукольнику от 5. VII. (23. VI.) 1856 г.

* В. В. Стасов, Собрание сочинений, т. III, 1894, стр. 572.

** В. В. Стасов, Новые материалы для биографии Глинки. Два письма В. Ф. Одоевского. «Ежегодник имп. театров», 1892—1893. стр. 480.

*** Термин «интонирование», впервые введенный в музыкознание академиком Б. В. Асафьевым, применяется здесь и в последующем изложении в смысле произнесения музыкального текста — мелодии, пассажа, отдельного аккорда и т. п.

на тему из «Швейцарского семейства» Вейгля, Вальс F-dur, Вариации на тему Моцарта), однако при его необыкновенном даре импровизации, так блистательно проявившемся в дальнейшем, можно допустить, что какую-то, неоформленную до конца музыку он импровизационно сочинял и ранее. Первые композиции Глинки для фортепиано носили подражательный характер. Написанные в духе фильдовской школы, гомофонные по своему складу, умелые в пианистическом отношении, ранние сочинения Глинки могли обличать в их авторе композиторское дарование не столько по оригинальности замысла и самобытности языка, сколько по исключительному чувству формы, соразмерности частей и целого, столь ценимой Глинкой в течение всей творческой жизни. Тем не менее было бы ошибочным принимать начальный период творчества Глинки, сочинение им подражательных фортепианных пьес как отказ от задачи овладения основами русской народно-песенной культуры. «Должно заметить, — говорит Глинка в своей автобиографии, — что я в молодости, т. е. вскоре по выходе из пансиона, много работал на русские темы». * Результаты этой работы не замедлили сказаться.

В 1825 году Глинка сочиняет первую кадриль, которая тогда же разыгрывается бальным оркестром в доме княгини Хованской. Этому жанру — бытовой танцовальной музыке Глинка отдает дань периодически в течение ряда лет. Выпуская в 1829 году, вместе с Н. И. Павлищевым, «Лирический альбом на 1829 год», он в прибавлении к альбому, отведенном фортепианным сочинениям разных авторов, помещает свои танцы — котильон, мазурку, кадриль. В 1839 году, в связи с изданием Глинкой «Собрания музыкальных пьес», выходят в свет его контраданс, галоп и два вальса. В том же 1839 году, в последний раз обращаясь к этому жанру, Глинка сочиняет вальс, польский и кадриль, каждый раз «к случаю» — для дворцовых балов, в которых он принимал участие по долгу службы, и для бала в Общине благородных девиц при Смольном монастыре, с оркестром которой он в то время занимался.

Во Французской кадрили, помещенной в «Лирическом альбоме на 1829 год», помимо ее мелодичности (это качество присуще всей танцовальной музыке Глинки), впервые обнаруживается в достаточно концентрированном применении типический для фортепианной музыки Глинки прием тематического развития — вариантное интонирование. Сущность этого приема заключается в повторении фразы в новом интонационном обличии при сохранении ритмовысотной схемы. Смысл приема — углубление музыкального образа показом его в разных ракурсах, как развитие мысли. Значение же этого приема в том, что через него проявилась и нашла свое развитие самобытная музыкальная речь Глинки, основы которой лежат в русской народной песенности.

Этот прием Глинки, импровизационный по характеру, глубоко органичен по отношению к существу его музыки и по принципиальной важности для ее исполнения. Вот почему в настоящем издании фортепианных сочинений Глинки обращено особенное внимание на авторскую запись интонирования.

В 1830 году Глинка уезжает в Италию. Общеизвестен его рассказ о том, как, проживая в Милане и желая поддержать приобретенную уже некоторую известность, он «принялся писать пьесы для фортепьяно». Это были сочинения преимущественно на популярные темы из шедших тогда в миланских театрах опер Доницетти и Беллини, полные внешней эффектности, блеска и пианистической изобретательности. Подводя в автобиографии творческие итоги своего пребывания в Италии, Глинка весьма скромно отзывается о своих достижениях в области композиции, явно их недооценивая. «Мои занятия в композиции считаю менее успешными (чем изучение искусства пения. — *Н. З.*). Немалого труда стоило мне подделываться под итальянское *sentimento brillante*, как они называют ощущение благосостояния, которое есть следствие организма, счастливо устроенного под влиянием благодетельного южного солнца [...] Все написанные мною в угождение жителей Милана пьесы, изданные весьма опрятно *Giovanni Ricordi*, убедили меня только в том, что я шел не своим путем и что я *искренно* не мог быть итальянцем». * Показательна оценка, данная сочинениям Глинки их издателем Рикорди. По мнению последнего, Глинка равен Доницетти и Беллини по таланту, но «ученее их в контрапункте». На эту мысль должны были навести Рикорди острота гармонического языка Глинки и, прежде всего, обилие подголосочных контрапунктов. Эти контрапункты явственно обнаруживали свое национальное происхождение, являясь синтезированными интонациями русского народно-песенного творчества и городского демократического романса. Упорное прорастание ткани музыки Глинки попевками русского интонационного строя отражало никогда не прекращавшийся в сознании Глинки глубокий процесс усвоения русской народно-песенной культуры. Вместе с тем в своих сочинениях «итальянского» периода Глинка обнаруживает и владение техникой классического контрапункта. Из многочисленных примеров приведем хотя бы Экспромт в форме галопа, где, помимо примечательного тонального плана, можно видеть умелое применение техники двойного контрапункта в фортепианной фактуре (стр. 362—363, тт. 2—18).

---

* М. И. Глинка, Литературное наследие, т. I, цит. издание, стр. 150.

* М. И. Глинка, Литературное наследие, т. I, цит. издание, стр. 144—145.

Владея уже значительной техникой композиции, приобретенной самостоятельным опытом и наблюдениями, явился Глинка к немецкому теоретику-педагогу Дену для приведения в порядок своих музыкальных знаний. В числе сочинений, написанных за время пребывания в Берлине и занятий с Деном, Глинка в автобиографии называет Вариации на тему «Соловей» Алябьева для фортепиано в 2 руки и Каприччио (в автобиографии названо *Попурри*) на русские темы для фортепиано в 4 руки.

Написанные в конце 1833 года Вариации на тему «Соловей» Алябьева обобщали лучшие достижения Глинки в области фортепианной музыки. В трех вариациях и в большом финале углубленно раскрывается показанная в разных ракурсах выразительная алябьевская тема. По техническому уровню Вариации на тему «Соловей» можно в известной мере считать этапом на пути развития фортепианного письма Глинки.

Более скупо по фактуре и вместе с тем более утонченно по приемам интонирования написано Каприччио на русские темы (1834). Уже самый факт обращения к русской крестьянской песне не как к теме для вариаций, а как к материалу для симфонического развития его в крупную форму, знаменателен как предвозвестник будущей Камаринской для фортепиано в 3 руки (не законченной и уничтоженной) и затем — Камаринской для оркестра. В автобиографии, написанной через двадцать лет после Каприччио, Глинка по поводу этого сочинения делает скромное замечание, что в нем «видно п о п о л з н о в е н и е на контрапункт» * (подчеркнуто Глинкой). На самом деле развитие тематического материала, в частности — все контрапунктические «ухищрения злобы» (любимое определение Глинки), наблюдаемые в Каприччио, являлись на той стадии глинкинского творчества значительным достижением, непосредственно смыкавшимся с «Иваном Сусаниным».

Примечательно, что вся контрапунктическая «драматургия» носит в Каприччио, так сказать, очеловеченный характер. Ярким примером может служить Фугато. Каждый из голосов, поочередно экспонирующих ре мажорную тему, интонирует ее п о-с в о е м у. Каждый голос вступает как характер, а не как формальный конструктивный элемент. Это «очеловечивание» голосов, сохраняющееся и в дальнейшем развертывании части, служит лишним доказательством того, что Глинка, обращаясь в своем профессиональном творчестве к народным песням, брал не формально-структурную сторону напева, а ж и в о е з в у ч а н и е п е с н и, п е с н ю в е е р е а л ь н о м и н т о н и р о в а н и и.

К тем же 1833—1834 годам относится, мы полагаем, и сочинение Глинкой трех фортепианных фуг, из которых особое распространение приобрела фуга a-moll. Эта фуга стоит особняком от первой и третьей фуг благодаря характеру тематического материала, песенно-романсному по своим интонациям.

Годы возвращения Глинки из первого заграничного путешествия (1834) отмечены рождением величайших созданий творческого гения Глинки — опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила», сочинением музыки к «Князю Холмскому» и ряда замечательных романсов. В области фортепианной музыки Глинка в этот знаменательный период создает Вальс-фантазию, которым он, по определению Б. В. Асафьева, «положил прочное основание культуре вальсовой лирики», * и поэтический ноктюрн f-moll под названием «Разлука».

Новым этапом в фортепианном творчестве Глинки явились произведения, написанные им в 1847 году. Как и в прежних сочинениях, в музыке главенствует мелодия, но интонационный строй ее стал обобщеннее; попрежнему распевно-декламационна музыкальная речь, но глубже и утонченнее по приемам интонирования; изощреннее стало пользование выразительными средствами инструмента; активной силой творчества выступила программность. Программно «Воспоминание о мазурке», программна (в плане изобразительности) Баркарола. По-иному, но все же программна и «Молитва».

Фортепианное творчество Глинки всегда правдиво по заложенным в нем человеческим чувствам. Это правда чувств не выдуманных, не приписываемых человеку, а реальных человеческих чувств, во всем их жизненном многообразии, но всегда благородных и всегда оптимистических. В «Молитве», «выимпровизированной», по выражению композитора, в состоянии тяжелого морального угнетения, чувства эти вылились в классическую стройную форму, лишенную как романтической расплывчатости, так и натуралистической непосредственности.

К тому же периоду относится, помимо упомянутых трех произведений, сочинение Вариаций на шотландскую тему, так высоко ценившихся Стасовым и Серовым. Эти вариации, проявление высокого мастерства Глинки, хранят в себе все черты его самобытного искусства, являясь в существе своем р у с с к и м и вариациями на ш о т л а н д с к у ю тему. После Вариаций на шотландскую тему, заключивших собой серию фортепианных пьес, сочиненных Глинкой в конце 1847 года, в дальнейшем его фортепианное творчество количественно теряет свою интенсивность, но дает зато выдающиеся образцы зрелого глинкинского мастерства. Здесь, прежде всего, должны быть упомянуты две Польки для фортепиано в 2 и в 4 руки — художественное претворение распространенного в XIX веке бытового танца.

По своим жанровым и стилистическим признакам обе польки должны быть отнесены

---

* М. И. Г л и н к а, Литературное наследие, т. I, цит. издание, стр. 149.

* Академик Б. А с а ф ь е в (Игорь Глебов), Глинка, Музгиз, 1947, стр. 117.

к программным инструментальным сочинениям Глинки. Полька в 4 руки — «оригинальнейшие вариации на одну очень известную польку», как назвал ее В. Стасов *, — это остроумнейшая картина смены человеческих чувств, объединенных цельным оптимистическим мироощущением. Вариационная форма служит жанровому углублению темы, полному эмоционального содержания — юмора, иронии, веселья. В «Детской польке», написанной композитором для его маленькой племянницы, собственно танцовальная музыка обрамлена песенкой Ладушки, напев которой снабжен текстом, частью французским, частью русским (см. комментарии). Песенка эта появляется во вступлении, затем — перед репризой и в коде, придавая сочинению в целом характер эпизода из детской жизни.

Не меньшего внимания заслуживают и мелкие пьесы, написанные Глинкой в те же годы, — Мазурка «вроде Шопена» и Андалузский танец — фортепианная запись испанского танцовального напева, отличающаяся чрезвычайно тонким, мастерским использованием выразительных средств инструмента (мы имеем в виду среднюю часть пьесы). Наконец, нельзя обойти молчанием одно очень скромное по размерам, случайное по своему возникновению сочинение Глинки под нерасшифрованным до сих пор названием Пазька, известное в широких музыкальных кругах под названием Полька. Эта страничка глинкинской музыки (сочинена в 1849 году) — замечательный образец музыкально-декламационной речи Глинки, обнаруживаемой при тщательном соблюдении авторских знаков интонирования.

В отношении выразительных средств инструмента фортепианная музыка Глинки последнего периода характеризуется усиливающимся стремлением к максимальному использованию мелодически-интонационных и тембровых свойств фортепиано. Тембровые свойства используются для «дорисовки» (термин Глинки) тех черт музыки, которые являются существенным фактором в восприятии ее образного содержания. Так, в Баркароле форшлаги искусно применены в целях программной изобразительности музыки. В той же Баркароле и той же задаче служит тончайшее градирование звучности, для обозначения которого Глинка применил редкое для того времени сочетание терминов: *pp con delicatezza senza sordini*, как бы привлекая особое внимание исполнителя к характеру звучности pp без левой педали. Здесь приведены лишь некоторые из многих примеров остроумного и тонкого применения Глинкой выразительных средств фортепиано.

Большой интерес представляют высказывания о фортепианном творчестве Глинки таких выдающихся современников его, как В. Стасов, Серов, Даргомыжский. При неполном единомыслии в частностях общей чертой в высказываниях этих лиц выступает высокая оценка ими фортепианных сочинений Глинки позднего (с 1847 года) периода. И это не случайно. В фортепианном творчестве Глинки годы 1847—1854 были годами, суммировавшими его достижения в этой области. «Творчество Глинки выказалось мне в этих пьесах с совершенно новых сторон»,— замечает Серов по поводу Баркаролы, «Воспоминания о мазурке» и «Молитвы», слышанных им в исполнении самого Глинки. * У В. Стасова были основания считать фортепианные сочинения Глинки «первыми пробами более значительных произведений». В самом деле, танцы в «Иване Сусанине» были в значительной мере подготовлены танцовальной музыкой для фортепиано (особенно — кадрилями); музыкальные образы «Руслана» постепенно выкристаллизовывались не только в романсах, но и в фортепианных сочинениях Глинки. Однако нужно признать и фактор обратного воздействия. На достижение подмеченных Серовым «новых сторон» в фортепианном творчестве Глинки решающее влияние оказали годы свершения им великих творческих подвигов — «Ивана Сусанина» и особенно — «Руслана», музыка которого пролагала прямые пути к лучшим достижениям и в области фортепиано.

III

Фортепианное творчество Глинки не может быть понято и по достоинству оценено вне эстетических принципов Глинки-исполнителя, для изучения которых могут служить как нотные манускрипты композитора, так и его литературное наследство, а в известной мере также и воспоминания его выдающихся современников.

Из многочисленных свидетельств лиц, слышавших исполнение Глинки и наблюдавших действие, производимое этим исполнением на слушателей, главнейшее и непреходящее значение имеют «Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке» Серова. В воспоминаниях Серова не только дается талантливейшее описание исполнения Глинкой своих сочинений (главным образом — камерных вокальных), но и приводятся принципиальные высказывания Глинки о творческом методе его как исполнителя. «Один раз когда-нибудь, — пояснял Глинка Серову, — в особенном вдохновении, мне случается спеть вещь совсем согласно моему идеалу. Я улавливаю все оттенки этого счастливого раза, счастливого — если хотите — «оттиска» или «экземпляра исполнения» и стереотипирую все эти под-

* В. В. Стасов. Собрание сочинений, т. III, 1894, стр. 663.

* А. Н. Серов, Избранные статьи под общей редакцией, со вступительной статьей и примечаниями Г. Н. Хубова, М., 1950, т. I, стр. 161.

робности раз навсегда. Потом уже, каждый раз только отливаю исполнение в заранее готовую форму. Оттого я могу казаться в высшем экстазе, когда, внутренно, я нисколько не увлечен, а спокойно повинуюсь только желанию моих слушателей. Каждый раз снова увлекаться!.. Это было бы невозможно».* Исполнительское искусство Глинки вырисовывается здесь как сочетание гениальной интуиции с артистическим интеллектуализмом.

В своей автобиографии Глинка много места отводит оценке слышанного им в России и заграницей исполнения музыки—факт, весьма примечательный для творческого облика Глинки-композитора. Суждения Глинки никогда не случайны, но всегда отражают его принципиальное отношение к исполнению музыки. В 1845 году, прослушав исполнение Пасторальной симфонии Бетховена оркестром Парижской консерватории, Глинка делится своими впечатлениями с Кукольником: «Играли *La symphonie pastorale* — превосходно, но слишком. Подробности исполняют с таким утончением, так нарядно, что вредит целому».** Это впечатление сохраняется у Глинки надолго. В 1854 году, вспоминая этот концерт в своей автобиографии, Глинка отзывается об исполнении парижского оркестра как о «превычурном» в такой степени, что он «симфонии Бетховена не узнал». Прослушав в исполнении этого же оркестра Пятую симфонию Бетховена, он сообщает Кукольнику: «Играют как-то механически, смычковые все в один штрих, что для глаза докладно, но не удовлетворяет слух. Притом кокетство ужасное: *f* делают *fff*, а *p* — *ppp*, так что в превосходном Scherzo этой симфонии (c-moll) самые превосходные места исчезли [...] on vous promet une belle symphonie et on vous l'escamote [обещают вам прекрасную симфонию и ее у вас крадут]».*** Этих примеров достаточно, чтобы видеть, что первым и основным требованием, которое предъявляет Глинка исполнителям, было наиболее полное доведение до слушателя содержания исполняемой музыки, существа ее; от существа музыки исходила и оценка ее исполнения. Принципиальность этой позиции, органичность ее в общей системе эстетических взглядов Глинки еще более оттеняются при сопоставлении с некоторыми высказываниями его в области композиции. Вспомним знаменитый тезис Глинки по поводу применения средств оркестра: «Красота музыкальной мысли вызывает (подчеркнуто Глинкой) красоту оркестра».****

Неоднократно обращалось внимание на требование отчетливости, которое предъявлял Глинка в течение всей своей творческой жизни к исполнению музыки, вокальной и инструментальной в равной мере. Совершенство пения итальянских певцов Ноцари и Фодор Глинка видел в уменье «сочетать невероятную (для тех, кто не слыхал их) *отчетливость (fini)* с непринужденною естественностью *(grâce naturelle)*».* Гамма Ноцари была «удивительно ровна и отчетлива, т. е. в своем роде была столько же превосходна, как гамма Фильда на фортепьяне».** В Брюсселе, в 1854 году, Глинка встречается с одним любителем музыки. Об игре его на фортепиано Глинка отзывается, что он «играл очень хорошо, т. е. просто (не вычурно) и отчетливо». Количество таких примеров можно бы умножить. Б. В. Асафьев в своей работе о Глинке (1947) с большой убедительностью показал, что его лозунг «отчетливость» не был лозунгом формальным, но органически входил в систему глинкинской эстетики. Нам представляется, что в эстетике Глинки требование «отчетливости» непосредственно смыкалось с принципом главенства мелодического начала в его музыке и из этого начала исходило. Не явственность каждого звука сама по себе лежала в основе требования Глинки, но непрерывное, плавное движение мелодии, четкое вхождение тона в тон, как этого требовал Глинка и в своих методических указаниях к Упражнениям в усовершенствовании голоса.

Главенство мелодического начала в музыкальном мышлении Глинки и вокальная трактовка инструмента приводят к той прозрачности фортепианной фактуры, которая как принцип является типической и для оркестрового письма Глинки во все периоды его творчества. Глинка характеризовал свое оркестровое письмо как «прозрачную инструментовку, где каждый дурак [т. е. деревянный духовой инструмент: так прозвал их Кукольник. — *Н. З.*] должен не зевать, а стоять за себя».*** Эти слова Глинки можно отнести и к голосоведению в его фортепианных сочинениях, всегда прозрачному и ясно очерченному.

Глинка в высокой мере владел даром записывать свою музыку, даром, присущим другим композиторам-классикам далеко не всегда и во всяком случае не в равной мере. Этот дар обнаруживается у Глинки уже в первых рукописях, где, как например в Вариациях на собственную тему, уже видна умелая рука профессионала. С развитием самобытного музыкального языка Глинки обнаруживаются и типические черты его музыкальной записи, особенно в отношении распевно-декламационного и вариантного интонирования.

---

* А. Н. Серов, Избранные статьи, т. I, цит. издание, стр. 141.

** Письма М. И. Глинки, т. II, цит. издание, стр. 191. Письмо от 18 (6) апреля 1845 г.

*** Там же, стр. 407. Письмо от 12 ноября 1854 г.

**** М. И. Глинка, Литературное наследие, т. I, цит. издание, стр. 349.

* Там же, стр. 144.

** Там же, стр. 130.

*** Письма М. И. Глинки, цит. издание, стр. 411. Письмо к Кукольнику от 19 января 1855 г.

Запись музыки у Глинки всегда интонационна. Не запись ритмо-высотной схемы с расставленными в ней знаками — динамическими, артикуляционными и т. п., но комплексная запись музыки в ее живом звучании, в живом процессе ее интонирования — таков основной принцип Глинки в записи музыки.

Применяемые Глинкой обозначения не выходят за пределы общепринятой системы, но в глинкинской музыкальной записи они часто приобретают необычный смысл. Так, точка над нотой, наряду с употреблением ее в обычном артикуляционном значении, применяется Глинкой и для указания легкого акцента (Полька d-moll, т. 3). Строго различая в своей записи лиги фразировочные и лиги артикуляционные, Глинка применяет последние в непривычном для нас сочетании лиги и точки в начале ее. Это можно, например, видеть в Вальсе B-dur, стр. 263, т. 14 (верхняя строка), где музыка строится по тактам, которые связно (legato) переходят один в другой. Точка, обнаруживая иной смысл данного момента музыки, требует иной акцентировки, занимающей, кстати сказать, значительное место в глинкинской эстетике музыкального исполнения. Глинка не раз пользуется (обычно в конце такта) лигой, протянутой на последующую паузу (иногда не выписанную). Стоящая в конце такта лига указывает на интонационную связь находящегося под лигой тона с тоном, следующим после паузы или на паузе, но в другой партии (Полька в 4 руки, примеч. 3 и 5). Повидимому в связи с многообразным применением точек и лиг в своей записи, Глинка находит иногда нужным артикуляционное значение точек и лиг подкреплять терминами *legato* и *staccato* (особенно в случаях противопоставления).

В «Воспоминаниях о Михаиле Ивановиче Глинке» Серов приводит свой разговор с Глинкой об исполнении романса «В крови горит». Речь шла о различном исполнении Глинкой одной и той же музыки при разных словесных текстах куплетов. «В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны», пояснил Глинка. «Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение. Учителя пения обыкновенно не обращают на это никакого внимания, но истинные певцы, довольно редкие, всегда хорошо знают все эти ресурсы». * Это замечание Глинки, относящееся, как видно из текста приведенного высказывания, к исполнению музыки вообще, а не только вокальной, выходит по своему значению далеко за пределы частного случая, являясь в своем существе декларацией одного из основных творческих тезисов Глинки-исполнителя. Тем более приходится ценить все детали глинкинской записи, в которых мы можем найти отражение разъясненного им приема исполнения. Расшифровка интонационной записи Глинки (записи интонирования) представляет иногда значительные трудности. Но так же, как к пониманию глинкинских интонаций мы приходим через правильное прочтение их записи, так и обратно: умелое чтение записи достигается нами через проникновение в музыкальный язык Глинки.

Успехи советского музыкознания в области изучения глинкинского наследия позволили с полной отчетливостью осознать основополагающую роль Глинки в создании русского национального классического музыкального искусства (здесь должно быть особо отмечено выдающееся значение трудов академика Б. В. Асафьева). Своим фортепианным творчеством Глинка проложил пути к утверждению русской пианистической школы. По этим путям направили свое фортепианное творчество продолжатели дела Глинки — Балакирев, Мусоргский, Чайковский, Рахманинов, поднявшие в своем творчестве великие традиции русского самобытного фортепианного искусства до высот мирового значения.

Завещанные русскими музыкальными классиками традиции русской пианистической школы находят дальнейшее развитие в творчестве советских композиторов и исполнителей. Для полного расцвета этого творчества одним из обязательных условий является углубленное теоретическое изучение музыкально-эстетических принципов классиков русского музыкального искусства — великого Глинки и его преемников. Слова А. А. Жданова: «Если вы используете до дна гениальное классическое музыкальное наследство и вместе с тем разовьете его в духе новых потребностей нашей великой эпохи, вы станете советской «Могучей кучкой» *, обращенные им к советским композиторам, должны служить руководством к действию не только для композиторов, но и для советских исполнителей и музыковедов-исследователей.

IV

Настоящее Собрание фортепианных сочинений Глинки должно, по замыслу составителя, охватывать фортепианное творчество Глинки с максимальной полнотой, возможной по состоянию рукописных и первопечатных фондов композитора на данный момент.

В Собрание включены произведения Глинки, написанные им для фортепиано в 2 и в 4 руки. В издание не входят авторские пере-

---

* А. Н. Серов, Избранные статьи, т. I, цит. издание, стр. 136.

* «Совещание деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б)». Изд. «Правда», М., 1948, стр. 147—148.

ложения для фортепиано сочинений Глинки, написанных для других инструментов.

Собрание содержит только законченные произведения Глинки для фортепиано. При наличии нескольких законченных авторских (или авторизованных) редакций одного произведения или части его, в Собрание включены все редакции с указаниями разночтений для каждой редакции в отдельности.

Весь том состоит из двух частей: сочинения для фортепиано в 2 руки и сочинения для фортепиано в 4 руки. В основу расположения произведений внутри части положен принцип хронологической последовательности. Произведения, даты написания которых не устанавливаются ни непосредственно по авторской рукописи, ни косвенно — по биографическим документам, помещены в конце периода, в пределах которого, предположительно, могло быть данное произведение написано или впервые издано. Произведения, имеющие несколько законченных авторских или авторизованных редакций, помещены в томе соответственно дате первой редакции. Другие редакции следуют непосредственно за первой редакцией, независимо от времени их создания.

Основными текстами в настоящем издании являются авторские рукописи Глинки, авторизованные списки, а также первопечатные издания. При наличии авторской рукописи и авторизованного списка или авторизованного издания данного произведения основным текстом избирается позднейший из этих материалов. При наличии авторской рукописи и прижизненного издания, не имеющего признаков авторизации, основным текстом избирается рукопись.

Источниками разночтений, указываемых в примечаниях, являются рукописные авторские варианты и первопечатные издания. При этом ссылка на добавочный (не основной) материал дается только в тех случаях, когда текст этого материала не согласуется с основным.

Принципы редактирования нотного текста в настоящем издании определяются задачей довести до исполнителя произведение композитора, а не исторический документ, каковым явилась бы печатная копия авторской рукописи. В соответствии с этими принципами нотная запись Глинки подверглась модернизации в той мере, которая обеспечивала безусловное сохранение существа музыки Глинки. В тексте выправлены, без оговорок в примечаниях, штили и метро-ритмическая группировка, за исключением тех случаев, когда нарушение автором принятых норм записи органически связано с интонационной стороной музыки и является, следовательно, с его стороны преднамеренным.

Поскольку в задачи издания не входит публикация материалов, отражающих творческий процесс автора (что является обязательным для академического издания), места текста, зачеркнутые Глинкой и замененные им, в примечаниях не показаны.

Орфография Глинки сохранена неприкосновенной. Описки в нотном тексте автографов, не вызывающие сомнений и не дающие основания при сличении вариантов текста говорить о разночтениях, исправлены с оговоркой в примечаниях. Исправление явных опечаток в печатных изданиях не оговаривается. Предполагаемые, а не явные описки или опечатки в тексте автографа или печатного издания оставлены без исправления; возможная замена указана в примечаниях. Расшифровка неясных мест во всех случаях оговорена. Лиги, знаки артикуляции, динамики, темпа, а также педализация указаны в том виде, в каком они даны в тексте, принятом за основной. Разночтения (наиболее существенные) помещены в примечаниях. В тех случаях, когда отсутствие знака исполнения может рассматриваться как описка или как сокращение записи аналогичных мест, знаки поставлены редактором дополнительно (в прямых скобках). При этом остается ненарушимым принцип, что ни одно добавление знаков не должно вносить в исполнение произведения ничего нового по сравнению с авторским замыслом. Пропуск педали в аналогичных местах восполнен (в прямых скобках) в тех случаях, когда нет основания отсутствие педали считать вариантом исполнения и если сам автор в данной рукописи следует принципу сплошной расстановки педали, т. е. повторения указаний в аналогичных местах. Тот же принцип распространен и на расстановку фразировочных лиг.

Названия сочинений даны на заглавных страницах по-русски. В тех случаях, когда сочинение имеет от автора название на иностранном языке, последнее указано в комментарии. Там же приведены и варианты названий, а также авторские посвящения, имеющиеся в автографе или устанавливаемые косвенным путем.

Расшифровка словесных обозначений в нотном тексте приводится в конце комментариев (стр. 439) только для редко употребляемых терминов. Что касается мелизмов, то из условных графических обозначений в фортепианных автографах Глинки встречается только знак группето с начертанием ∾ или ∿ в равном значении (в первопечатных изданиях — только ∾). В настоящем издании обозначение группето унифицировано.

В музыкальной записи Глинки знак ∾ применяется обобщенно для разного рода мелизмов, включая не только группето во всем их многообразии, но и форшлаги (из нескольких тонов, обыкновенно — внутри мелодической линии). Этот способ применения знака ∾ можно наблюдать у Глинки не только в его фортепианных сочинениях, но и в романсах. В данном случае музыкальная запись отражала принципы

Глинки-исполнителя, распространявшего свою импровизационную манеру исполнения, в частности, и на мелизмы. Но даже и при более «локализованном» применении композитором мелизматических обозначений расшифровка последних исполнителем допускает разные варианты при полном сохранении стилистической цельности исполняемой музыки. Имея в виду характер настоящего издания и предполагая наличие у исполнителя некоторого опыта в пользовании мелизмами, редактор считал нецелесообразным приводить возможные варианты их расшифровки в отдельных случаях.

* * *

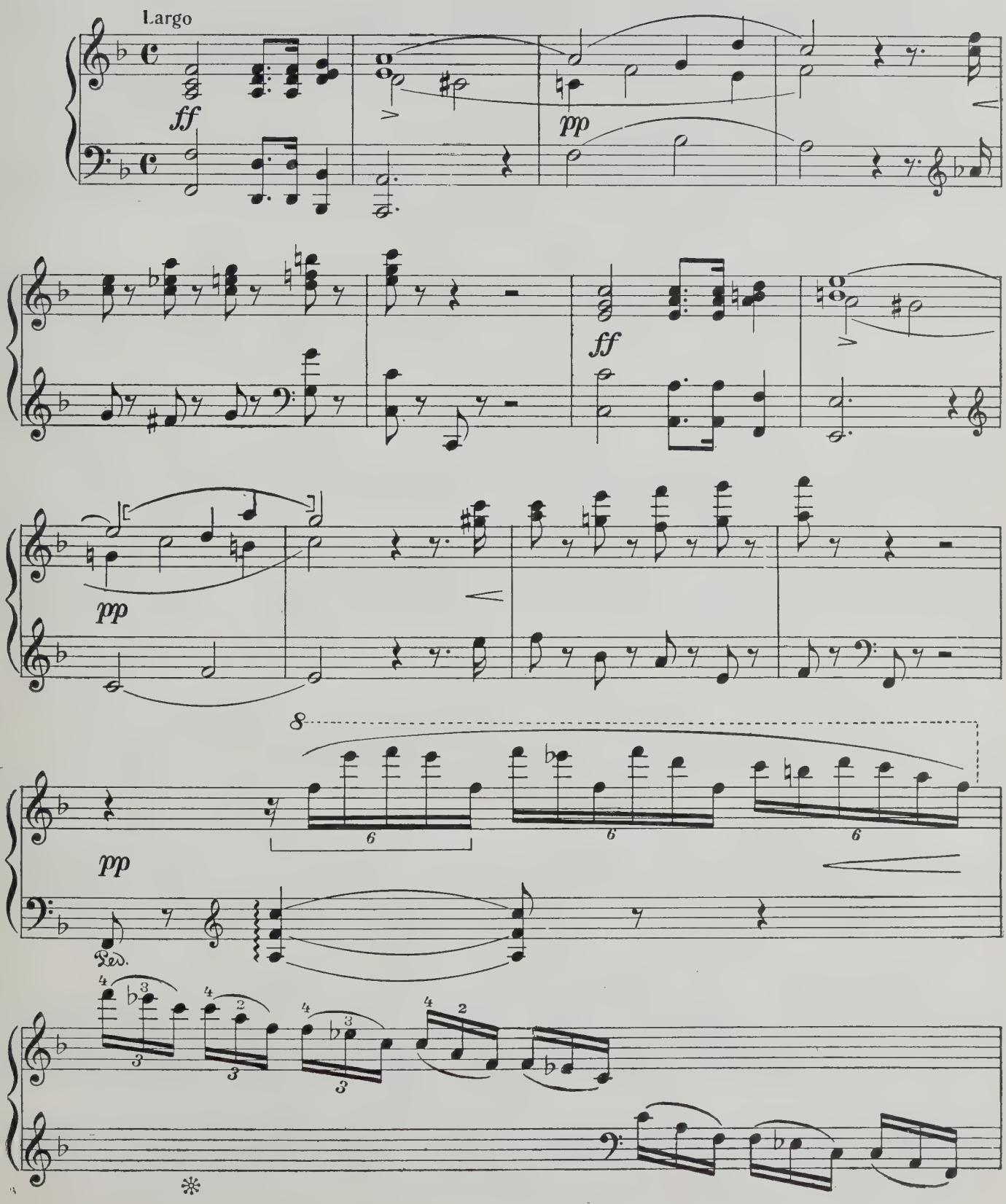
Основными источниками нотных материалов при подготовке настоящего издания послужили фонды Государственной ордена Трудового Красного Знамени Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина и Государственного Научно-исследовательского института театра и музыки. В фонде, принадлежащем Институту, кроме ценнейших рукописных материалов, были использованы ротокопии редких изданий фортепианных сочинений Глинки, собранные в историографическом кабинете Института В. И. Музалевским. В подборе нотного материала существенную помощь оказали сотрудники нотных хранилищ Государственного Научно-исследовательского института театра и музыки, Государственной Публичной библиотеки, Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Ленинградской ордена Трудового Красного Знамени государственной филармонии, проявившие исключительное внимание ко всем запросам, связанным с составлением Собрания. При этом особо нужно отметить помощь сотрудника Рукописного отделения ГПБ А. С. Ляпуновой, предоставившей в распоряжение составителя лично ей принадлежащий справочный материал.

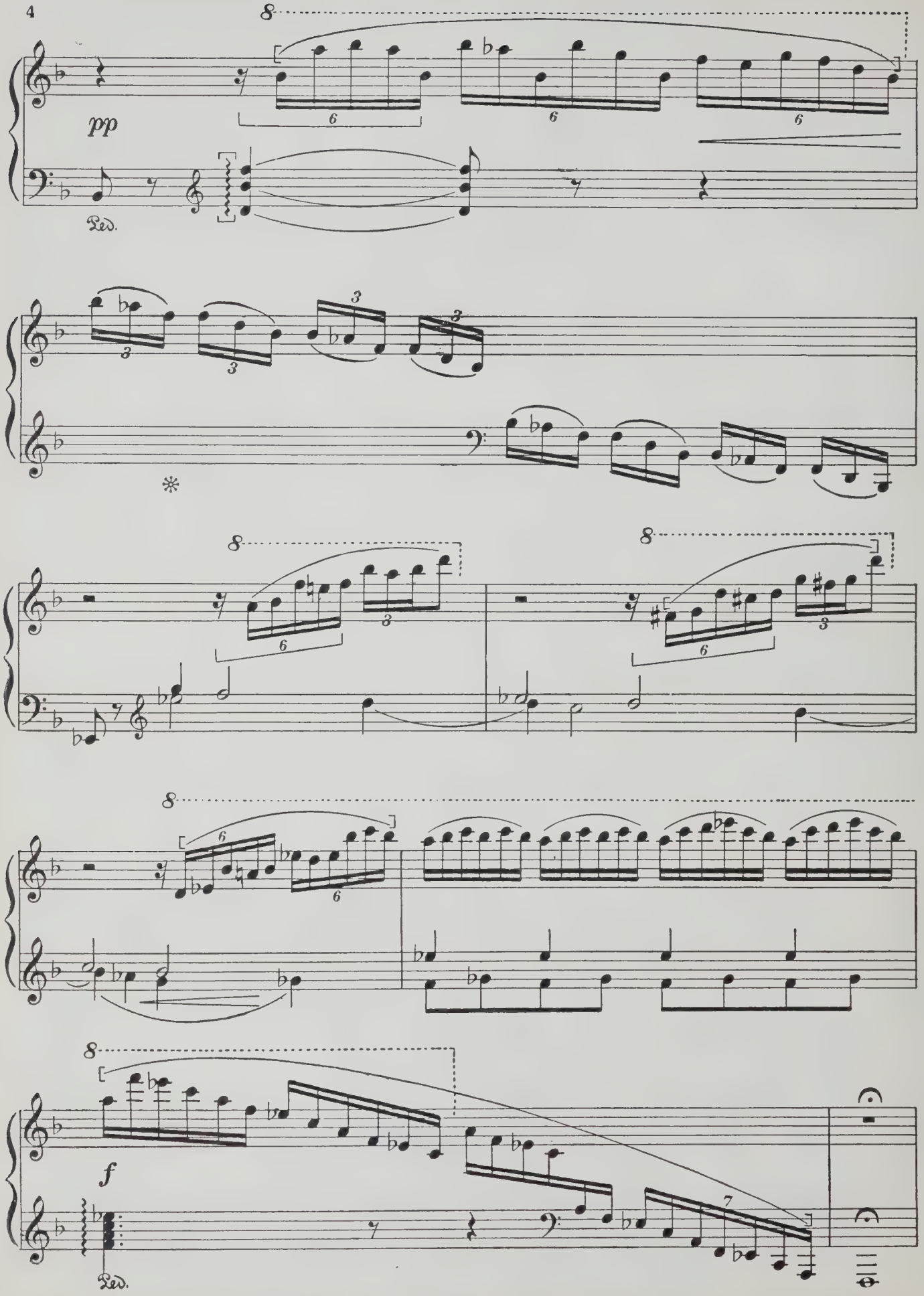
Н. Загорный

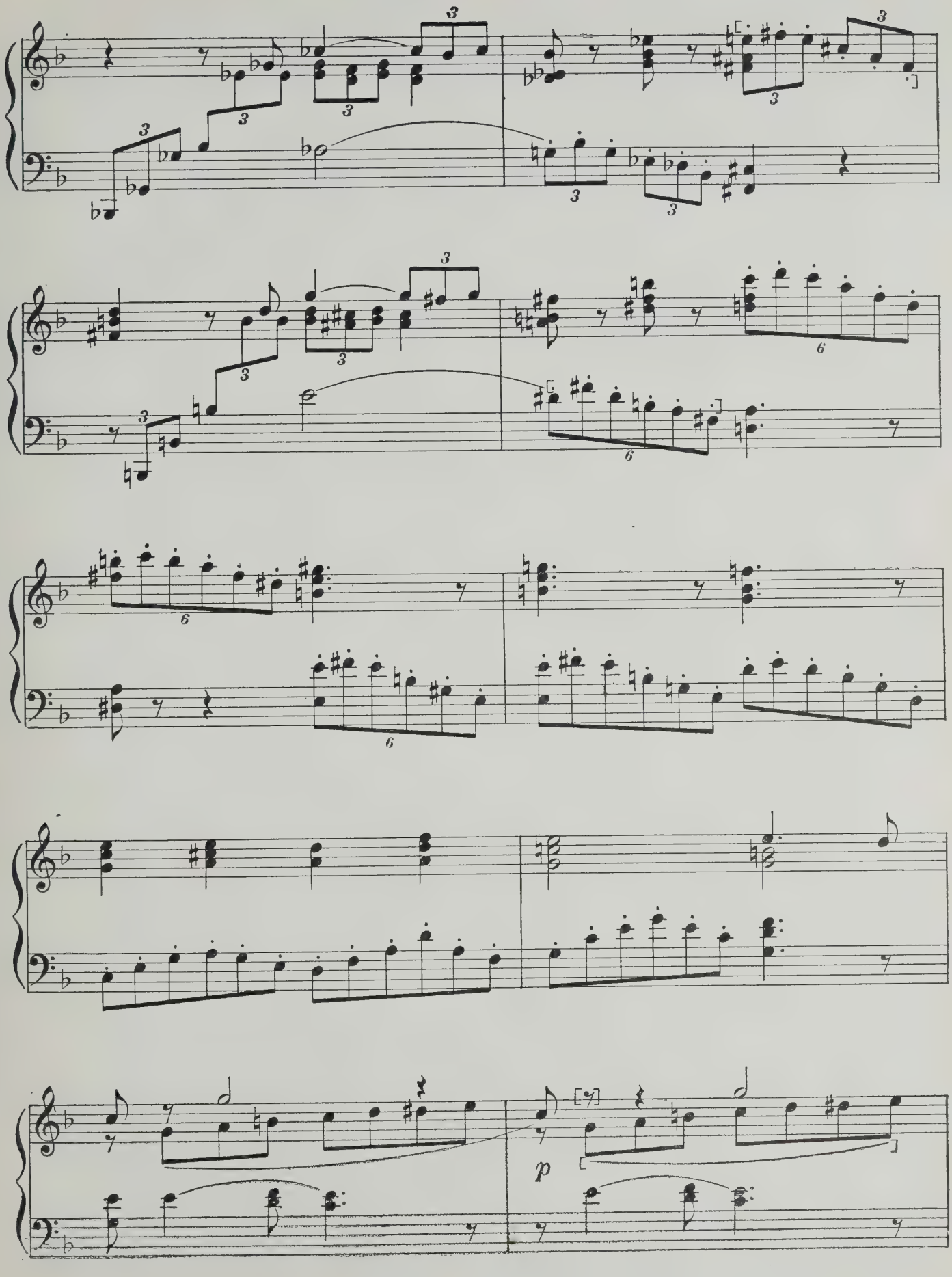
Ленинград, 1952.

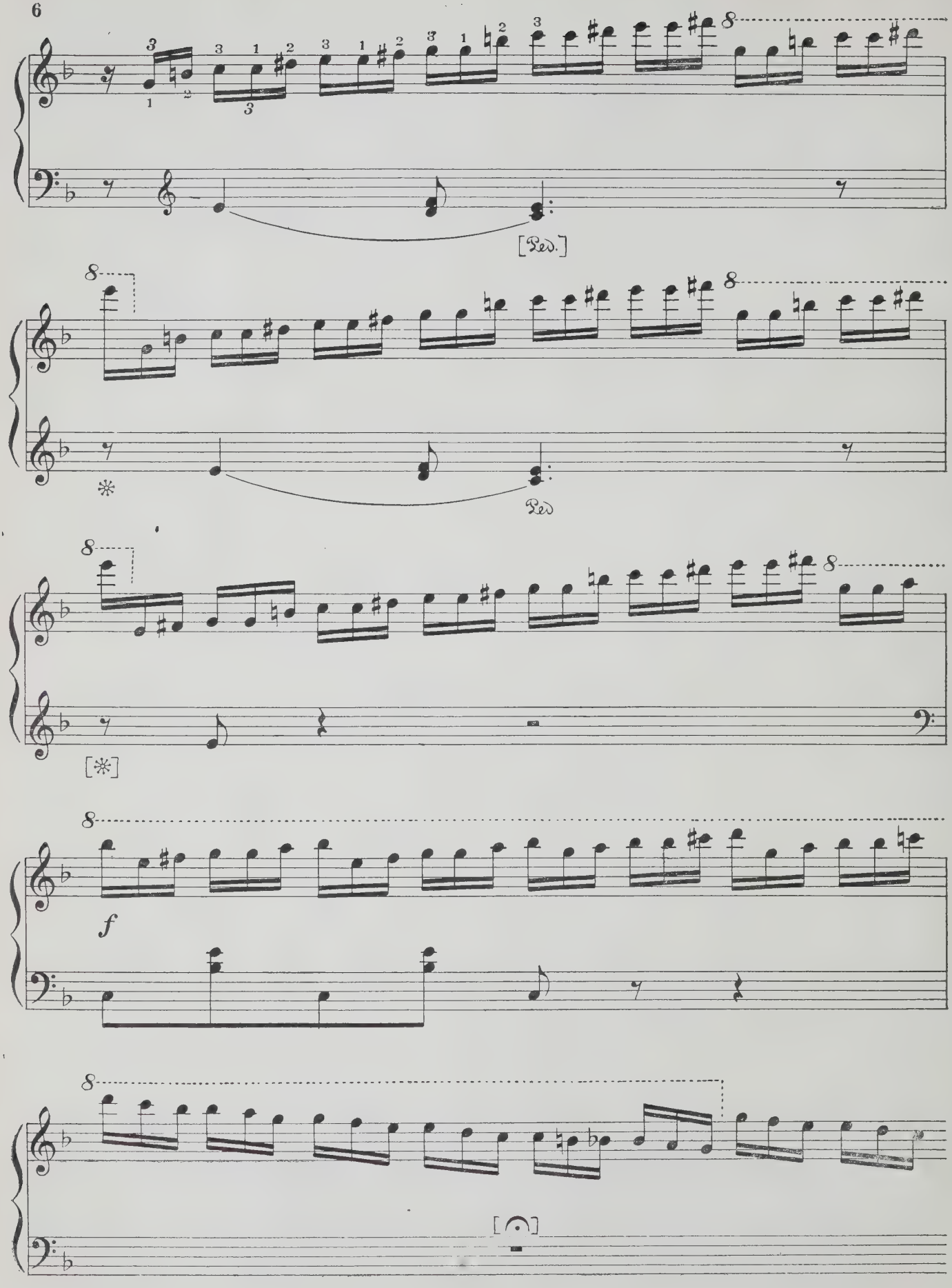
СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В 2 РУКИ

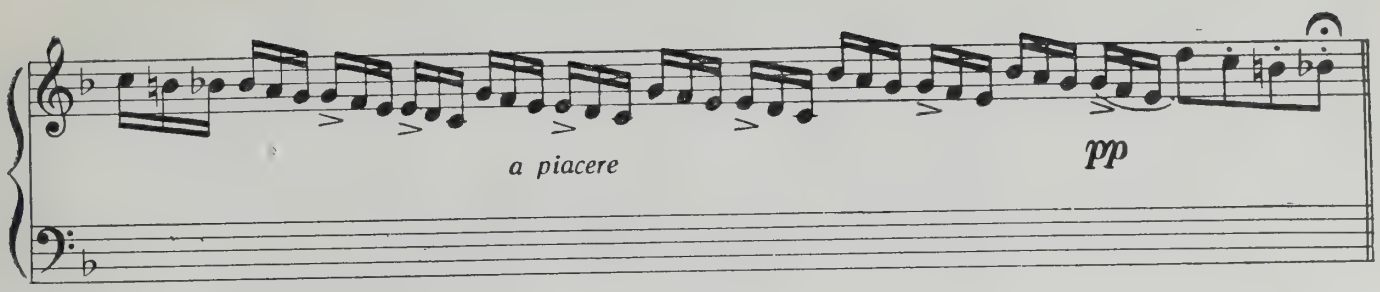
ВАРИАЦИИ НА СОБСТВЕННУЮ ТЕМУ




8
pp
Ped.
3
6
*
f
7

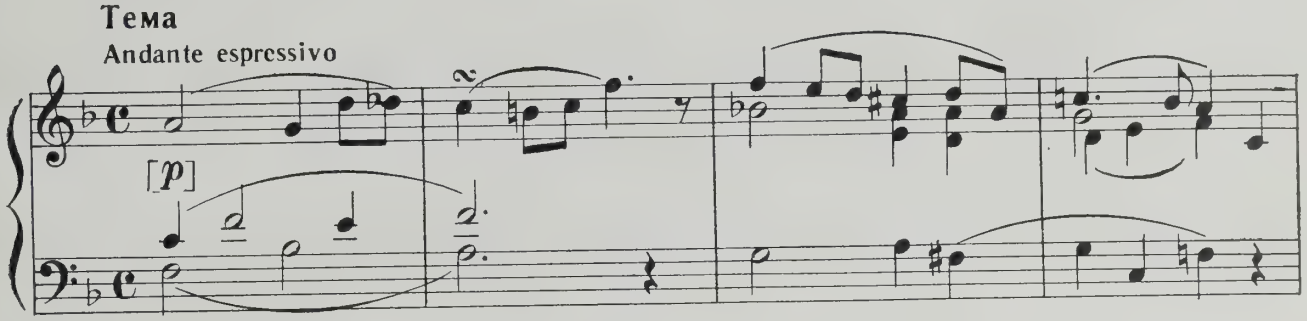

p

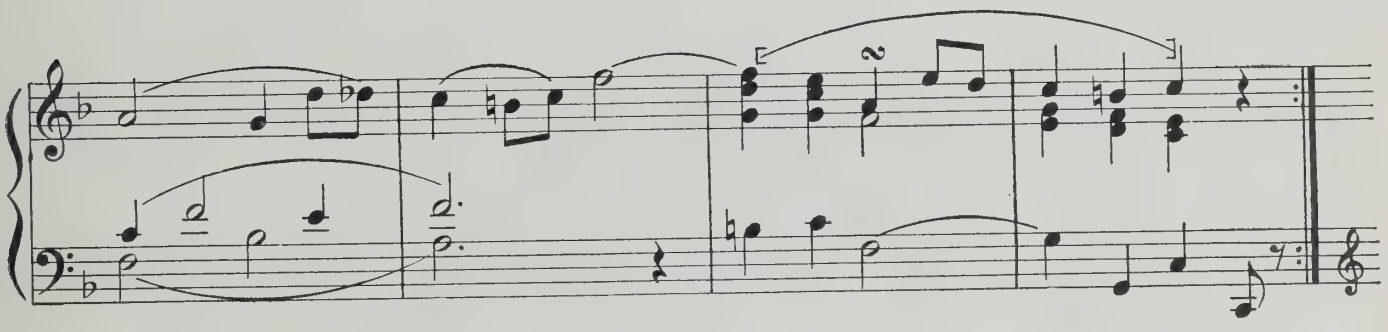

8
[Ped.]
8
8
Ped
8
8
[*]
8
f
8
[𝄐]

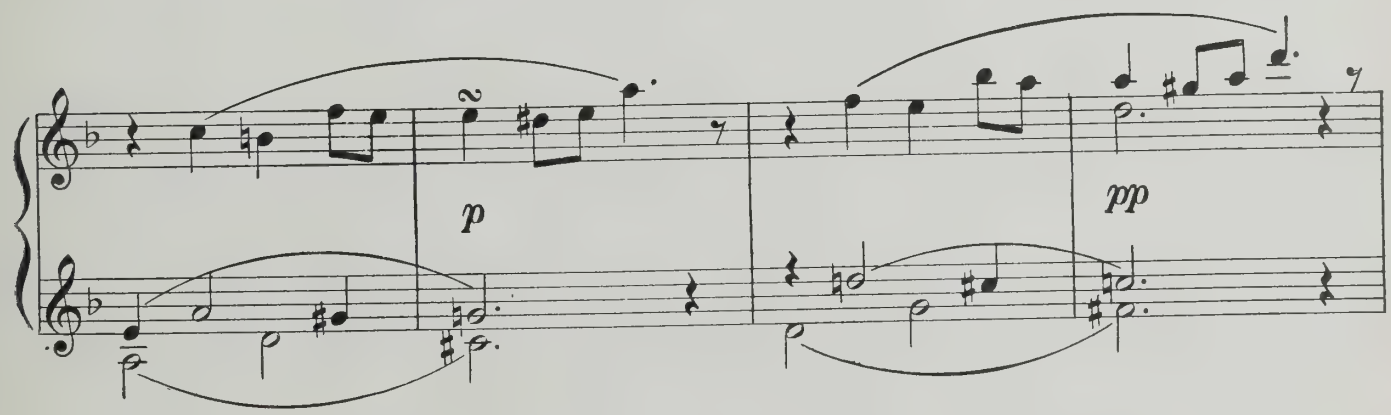


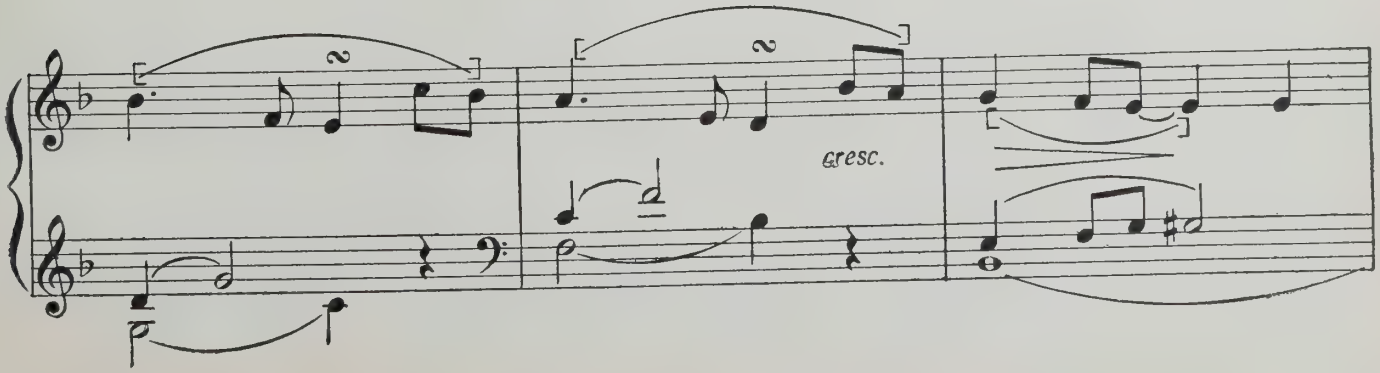
Тема

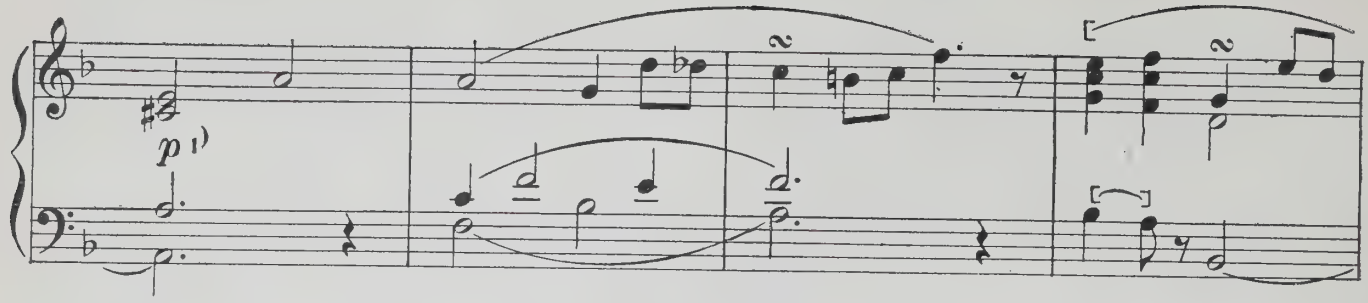
Andante espressivo

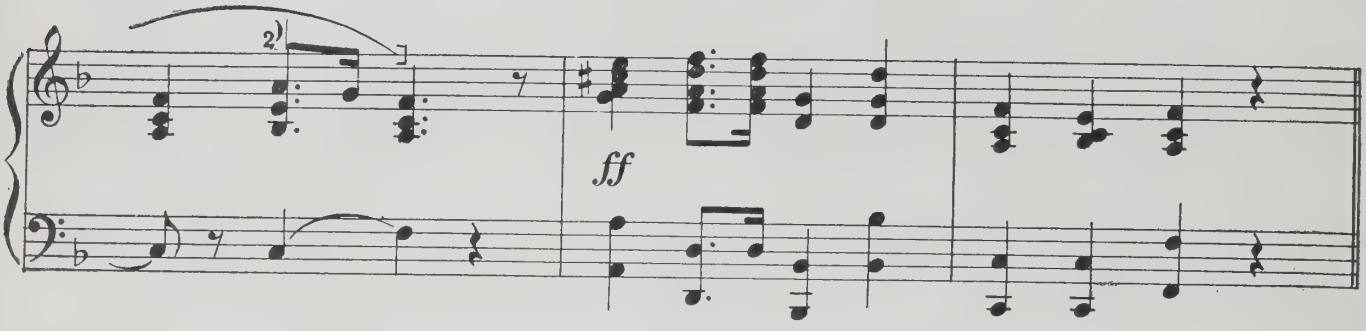




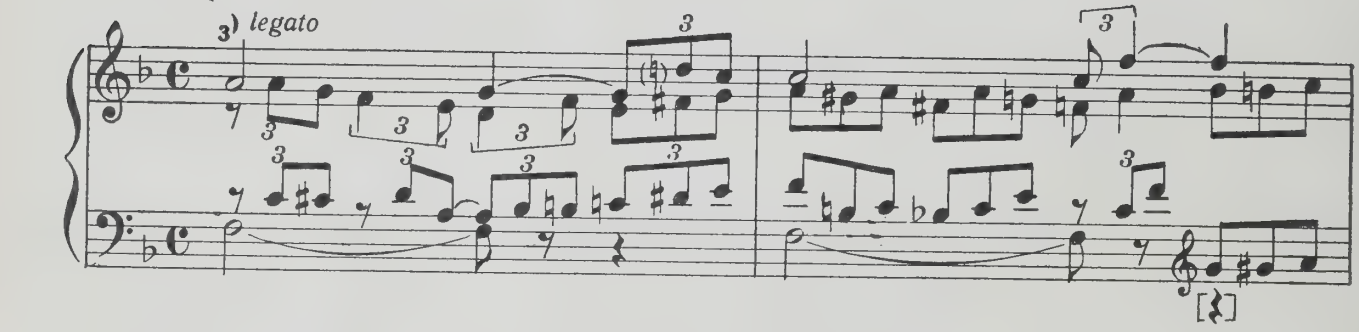


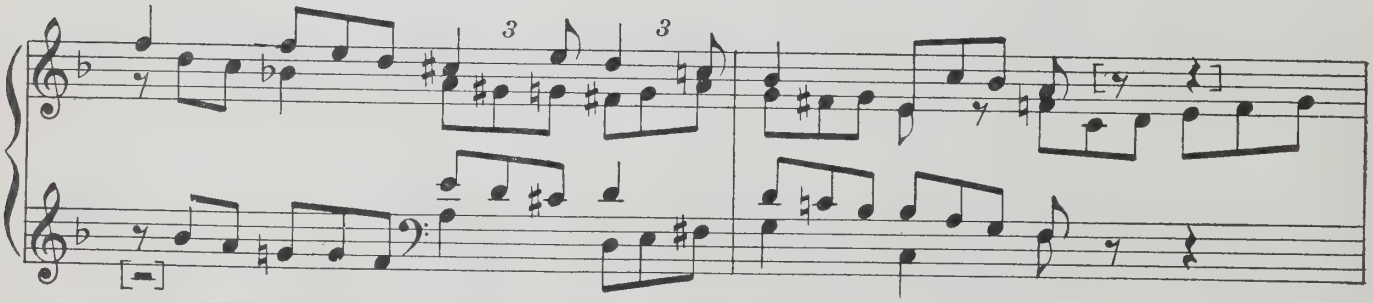


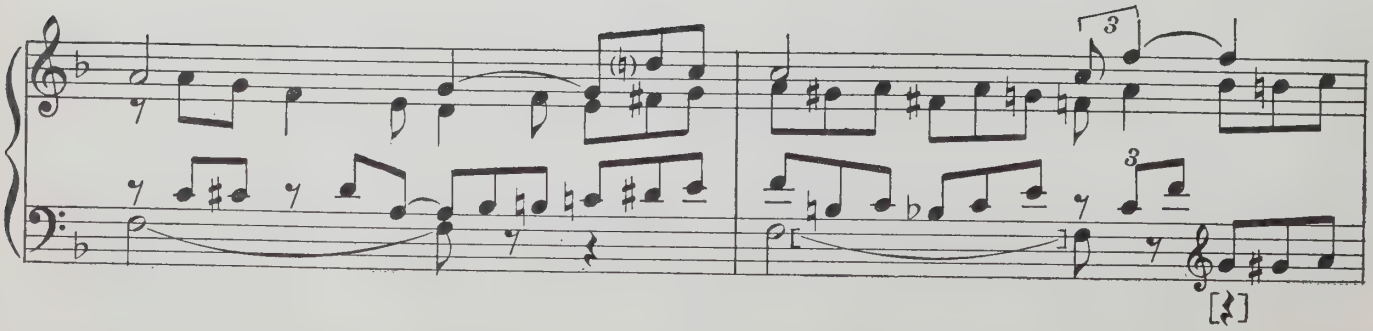


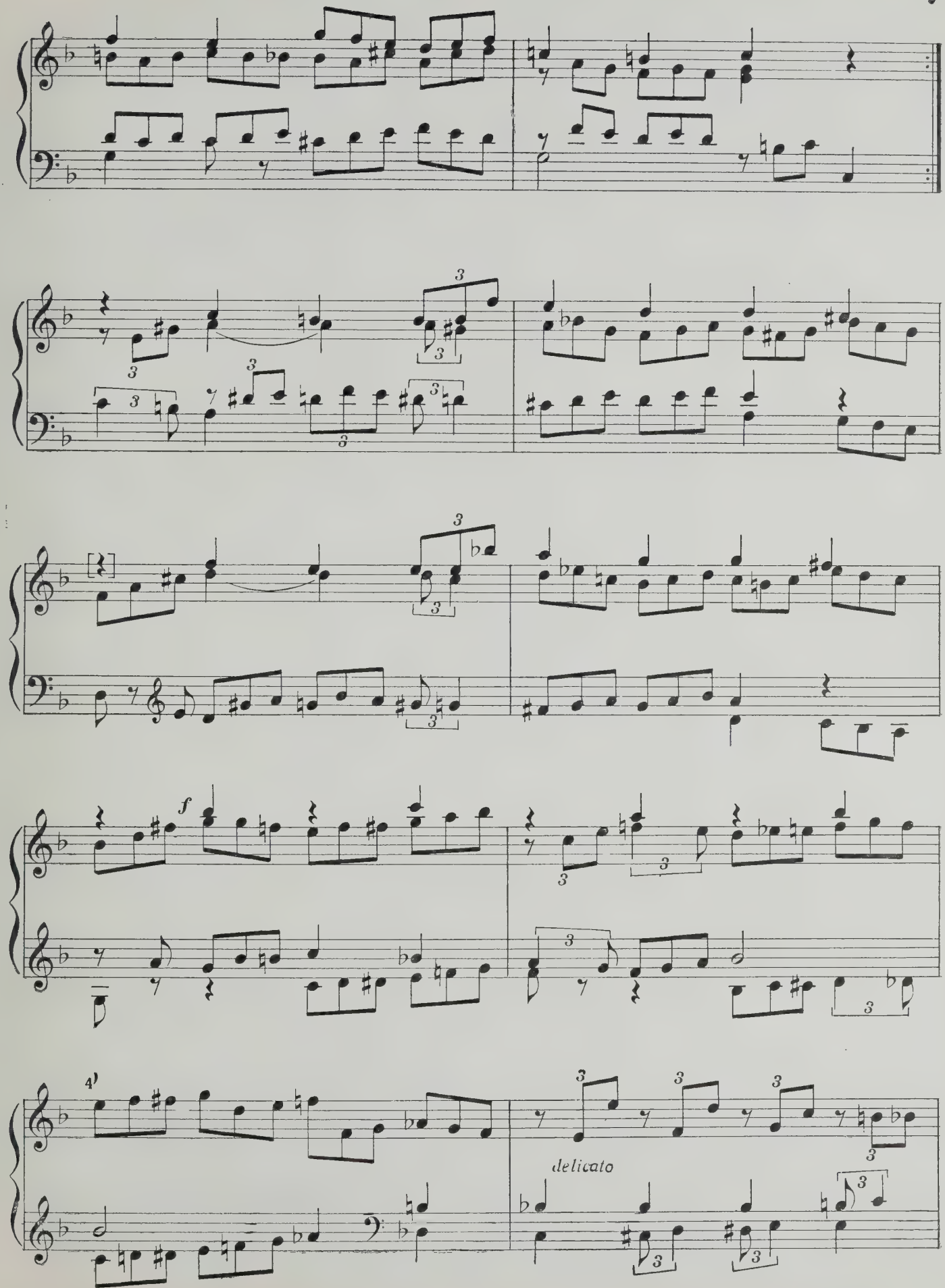


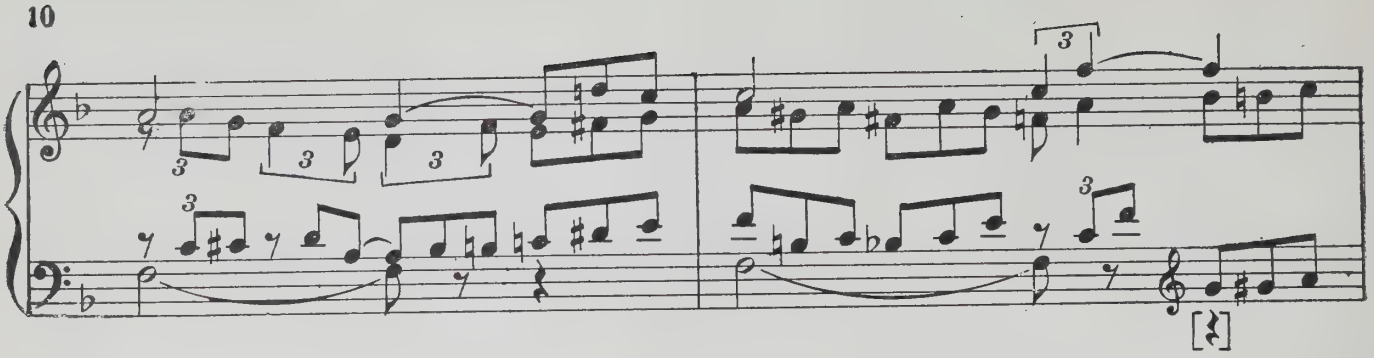
Bap. 1

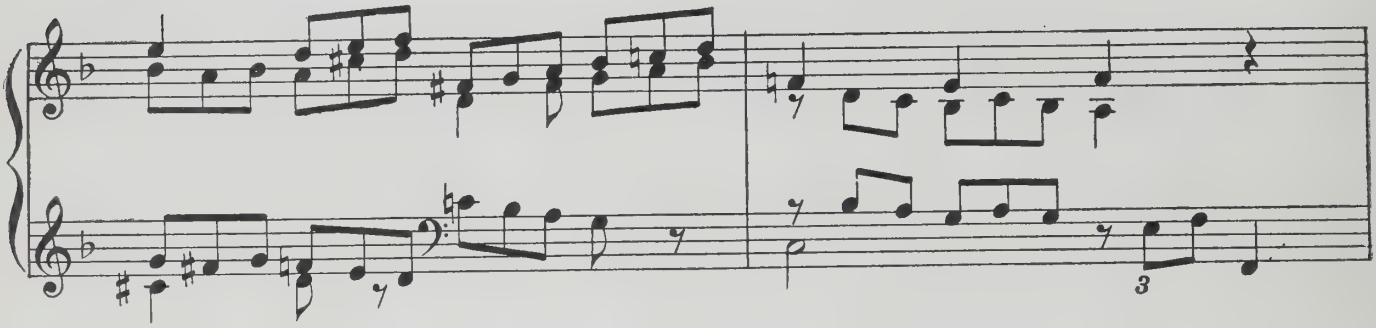


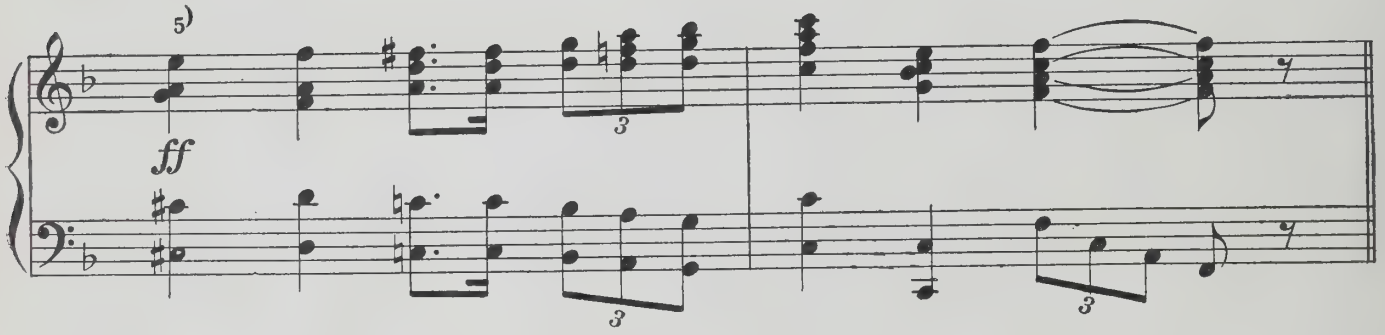




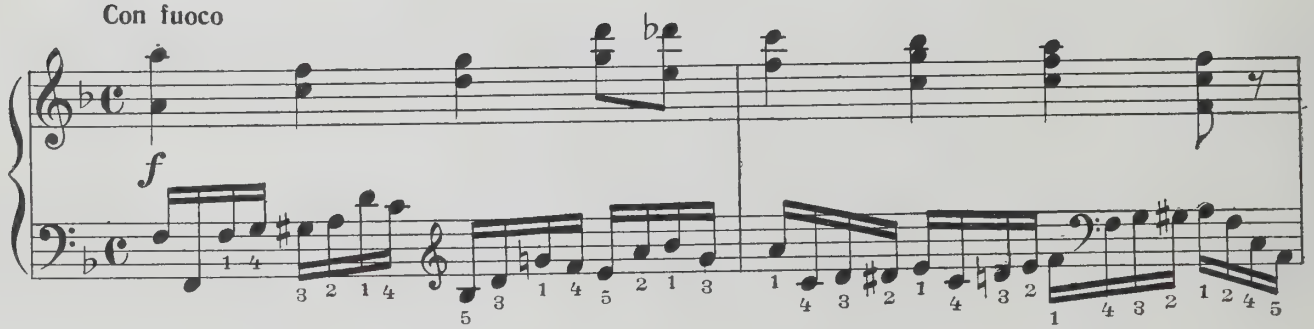

f
delicato

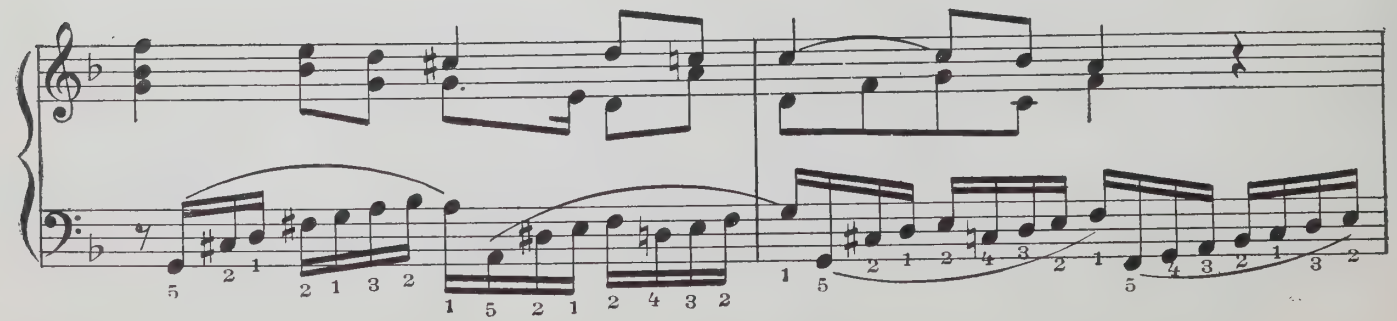


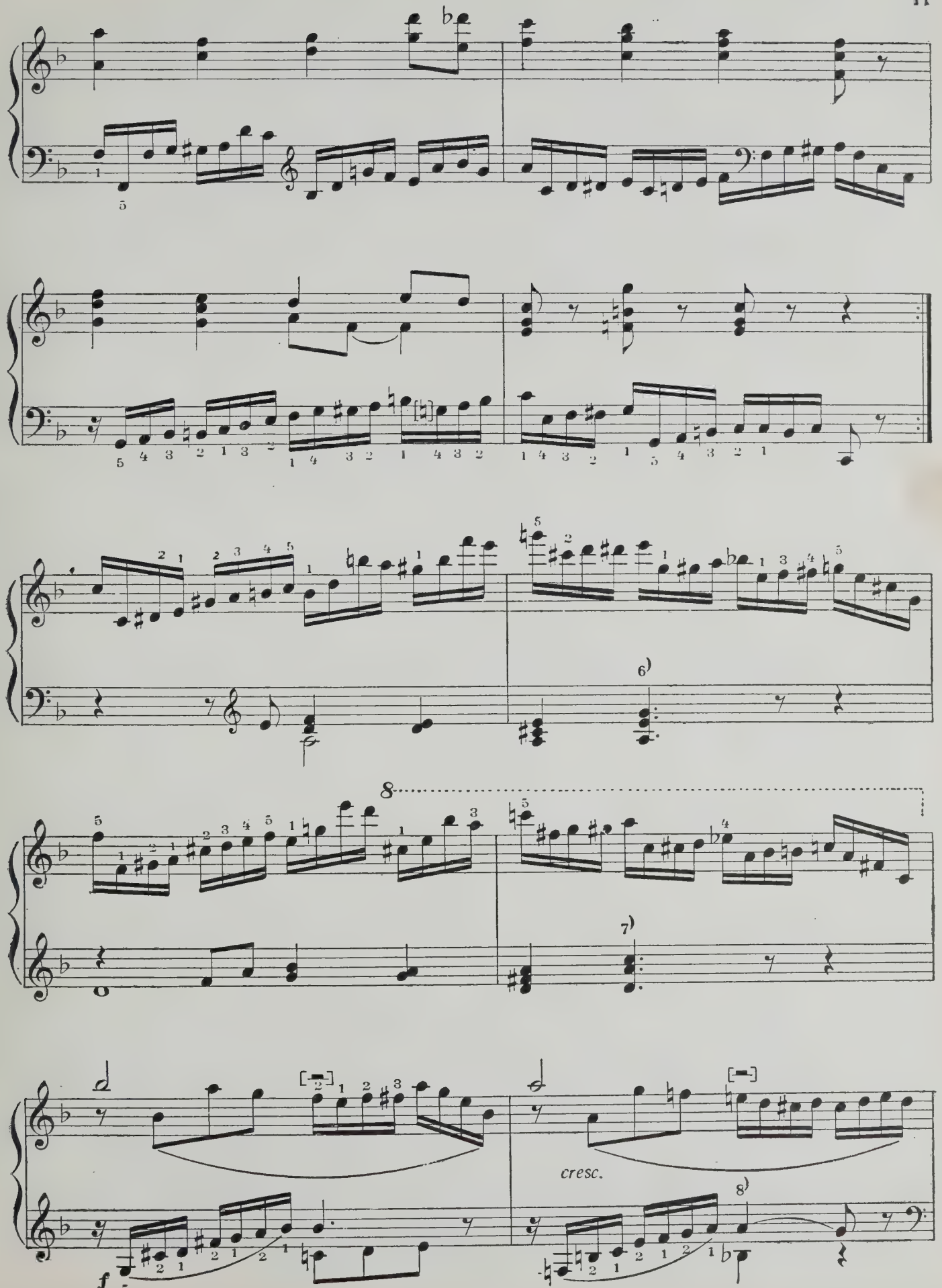


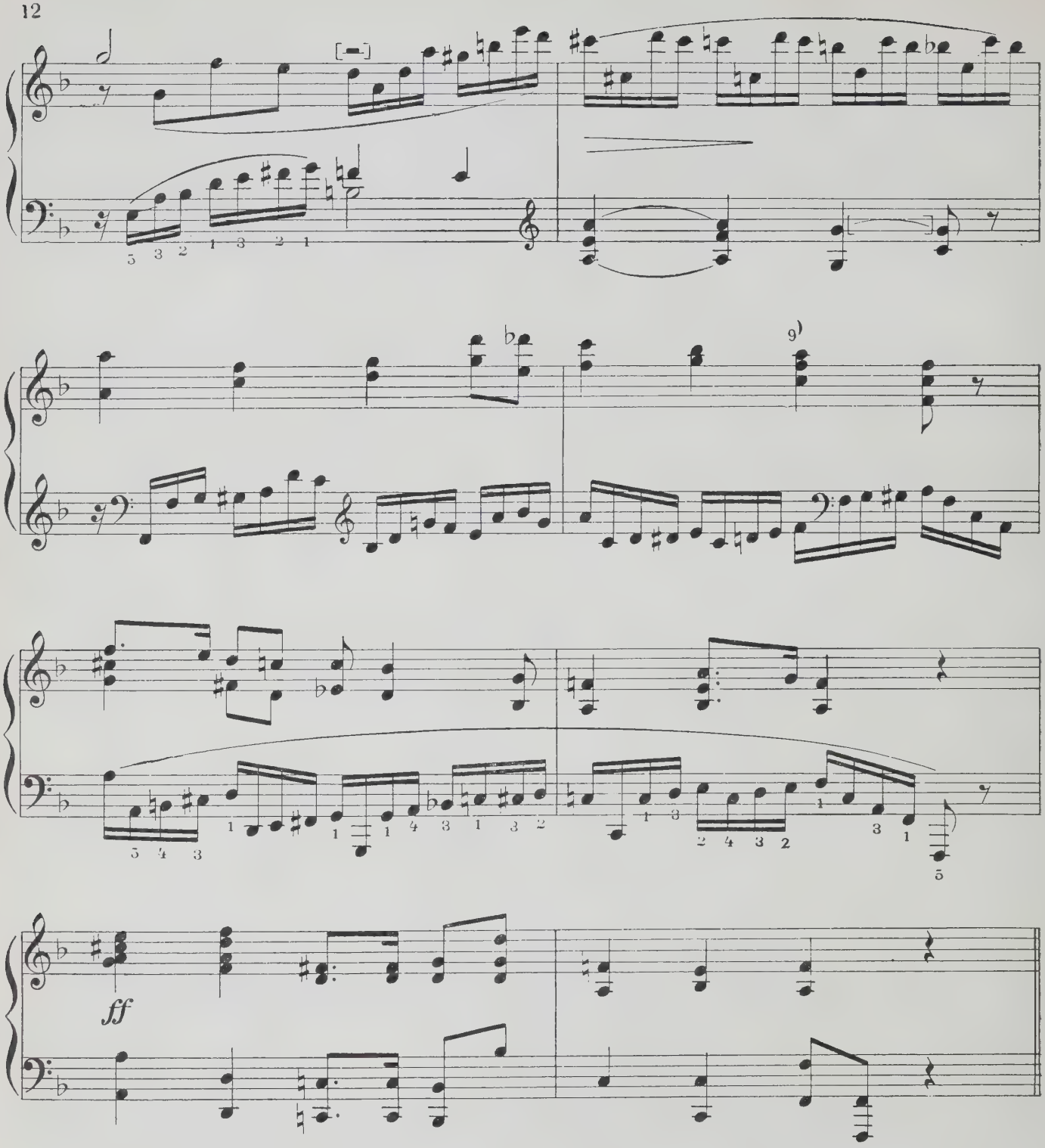


Bap. 2
Con fuoco





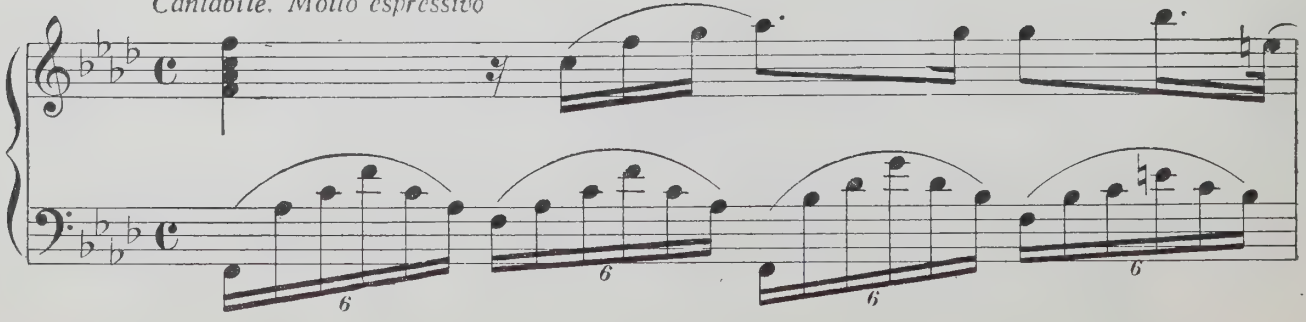

6)
8
7)
cresc.
8)
f

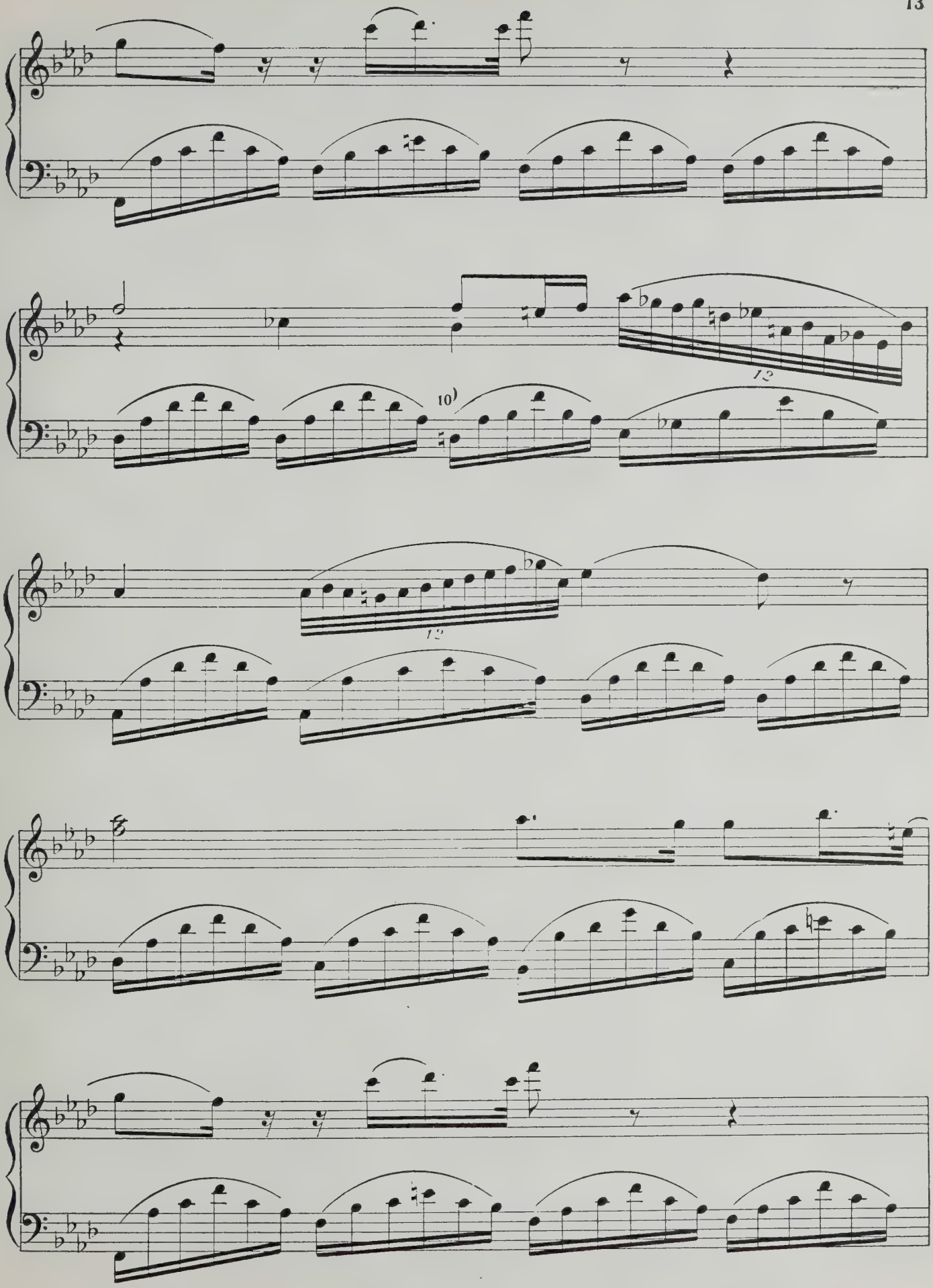


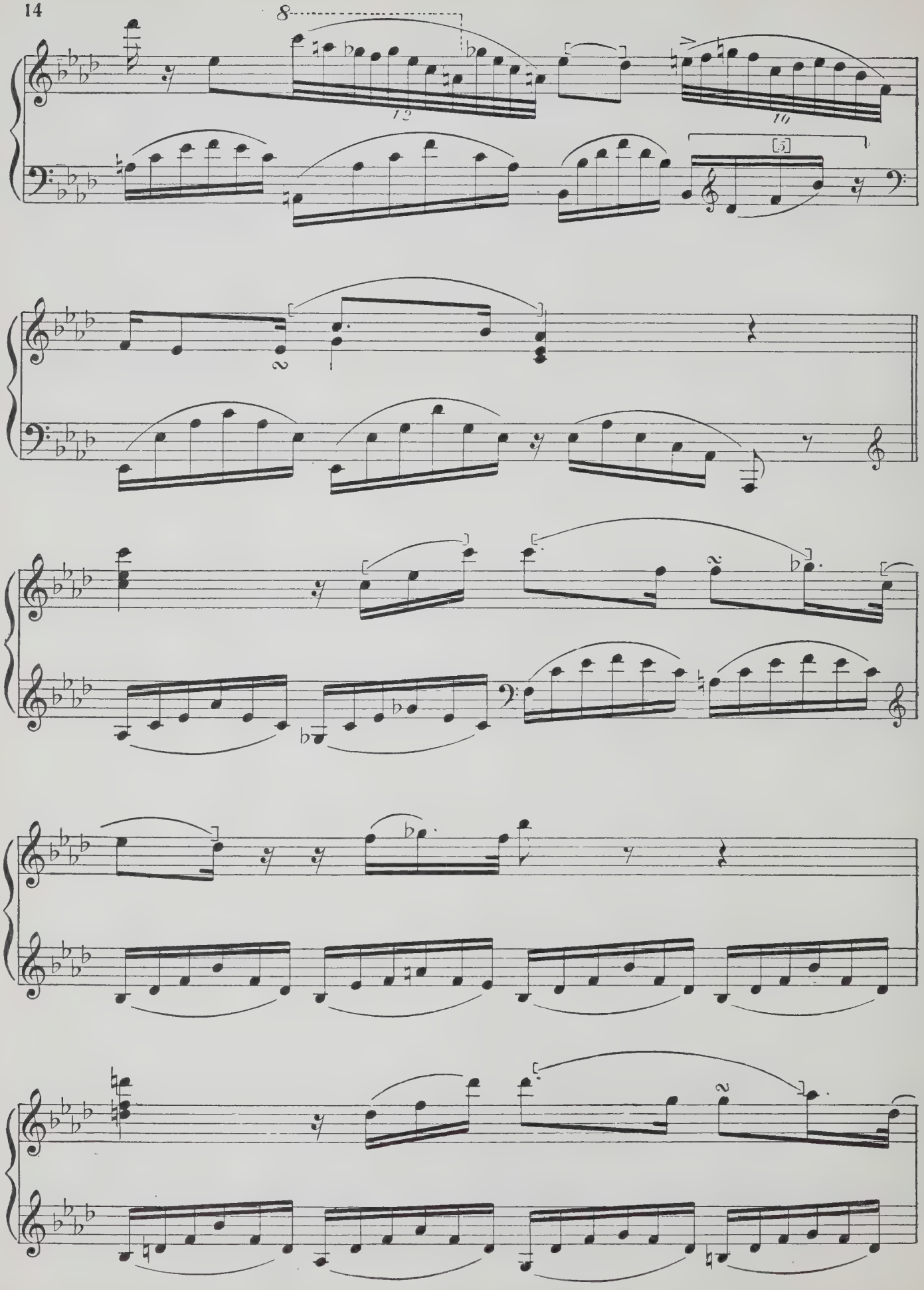
Bap. 3

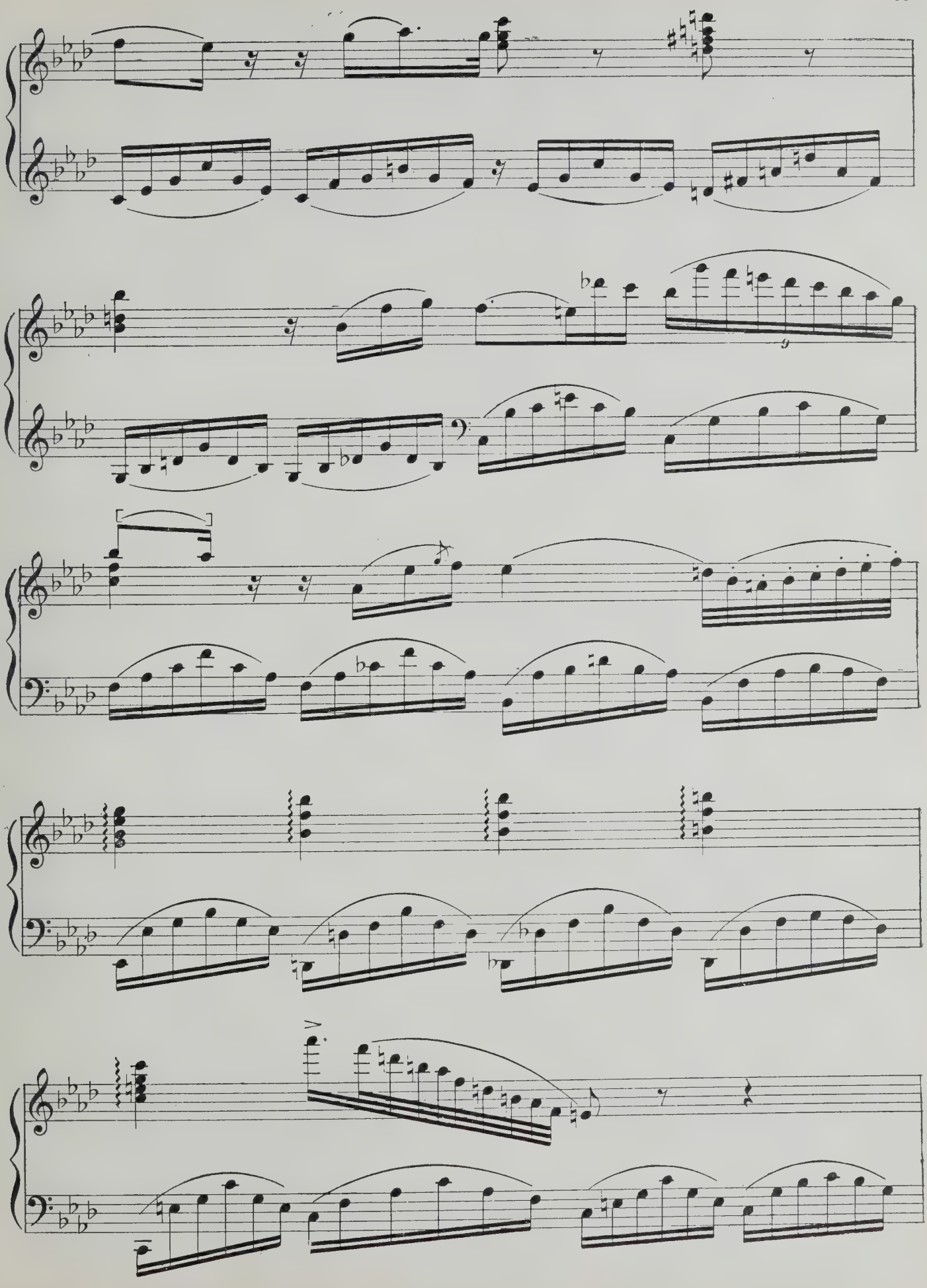
Adagio

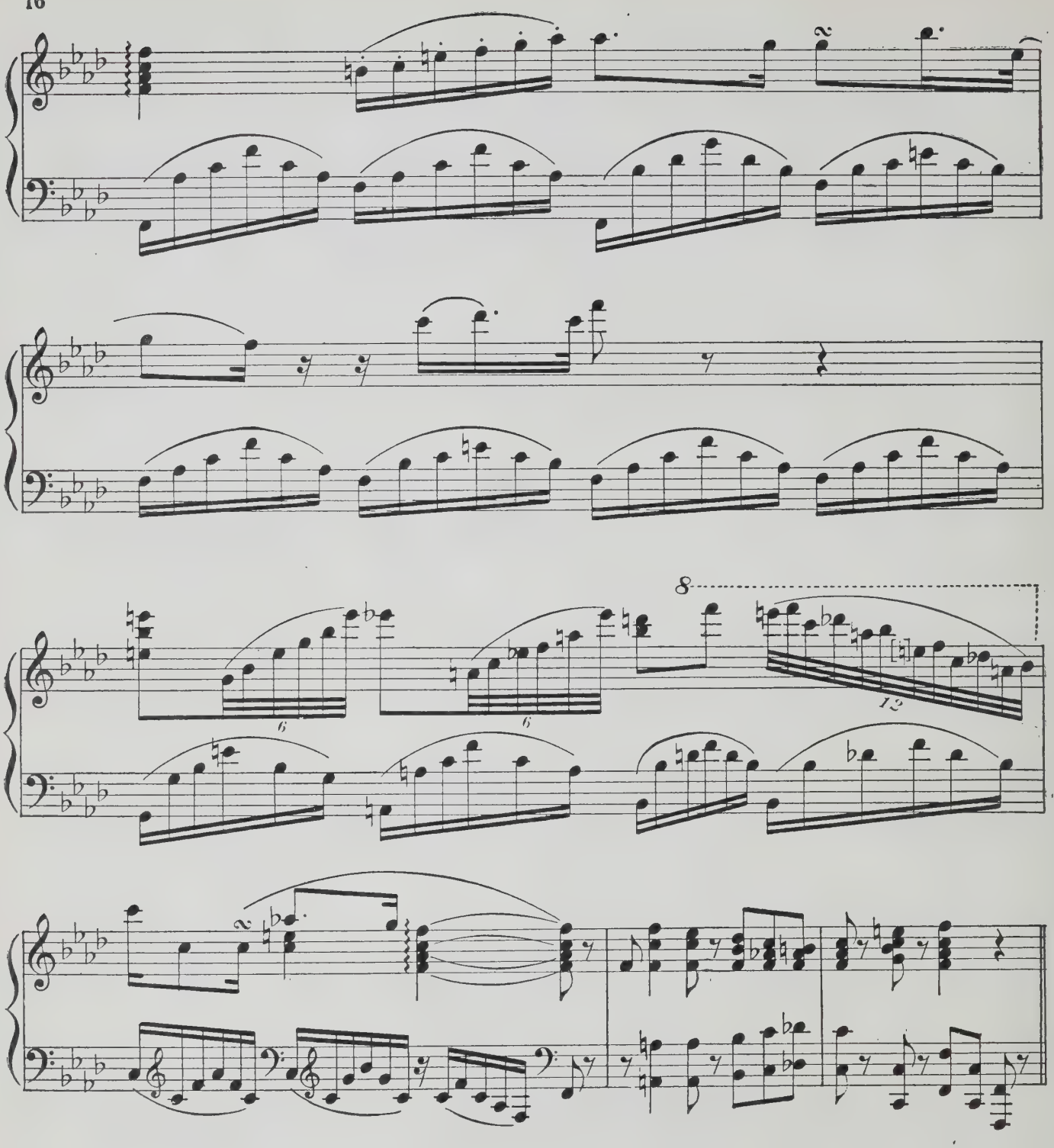
Cantabile. Molto espressivo




10)
12
12

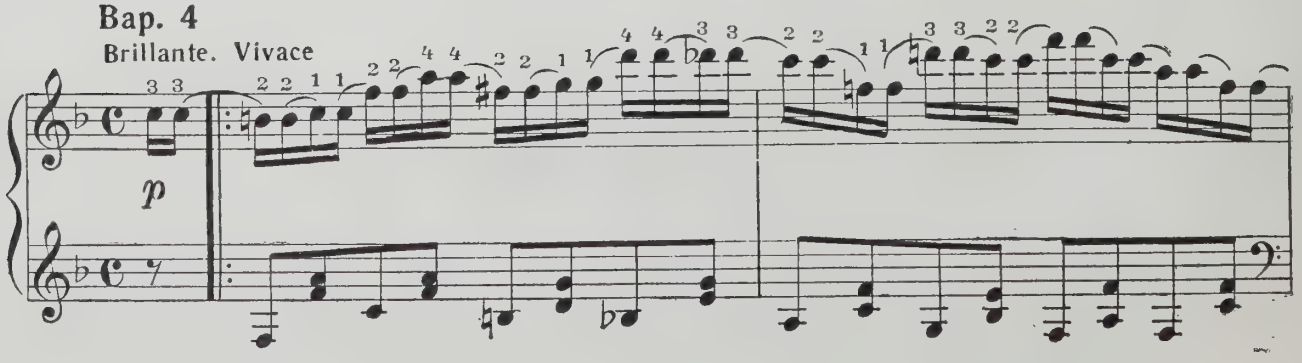

8
13
10
5
2
2
2
2

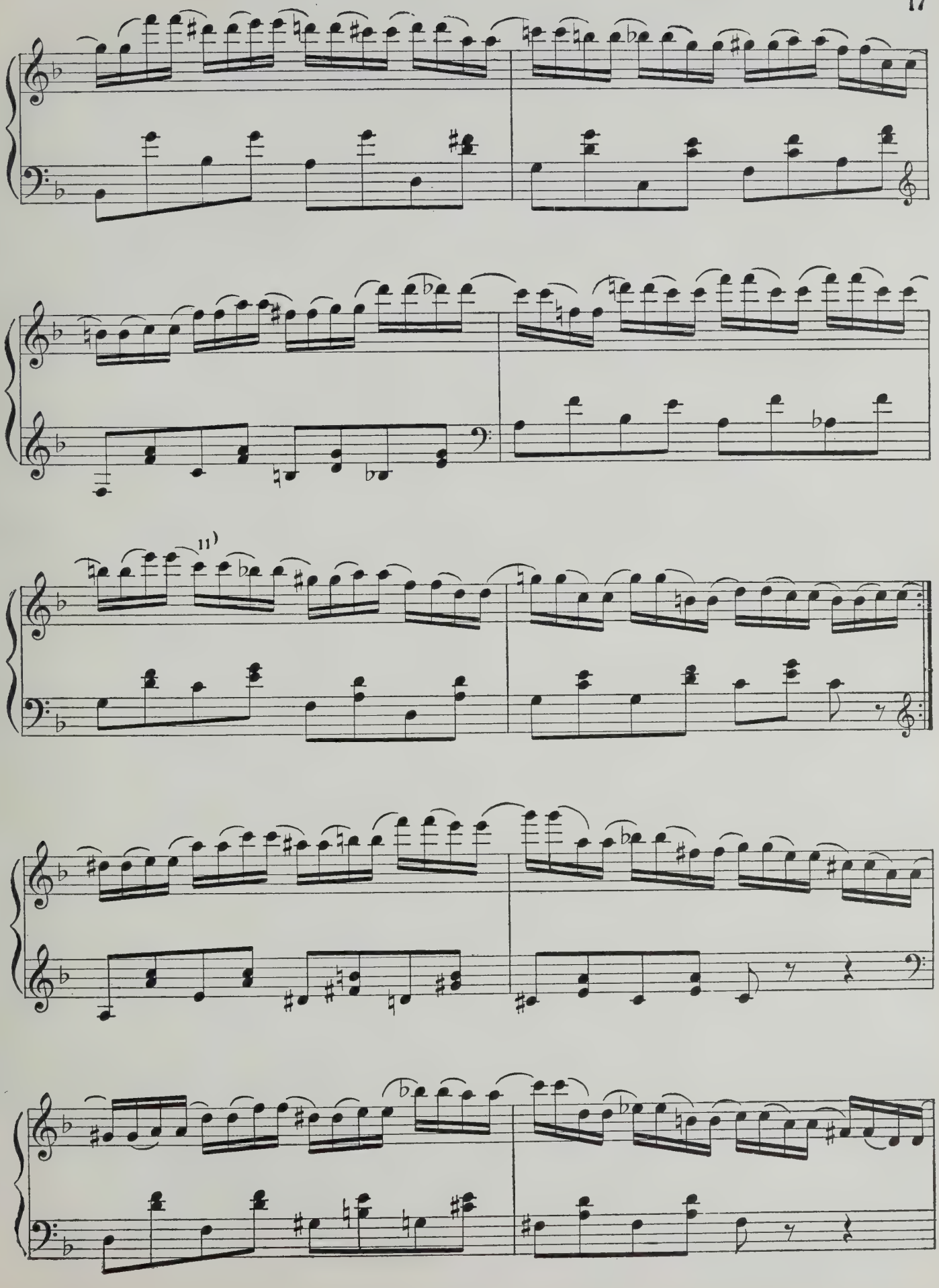


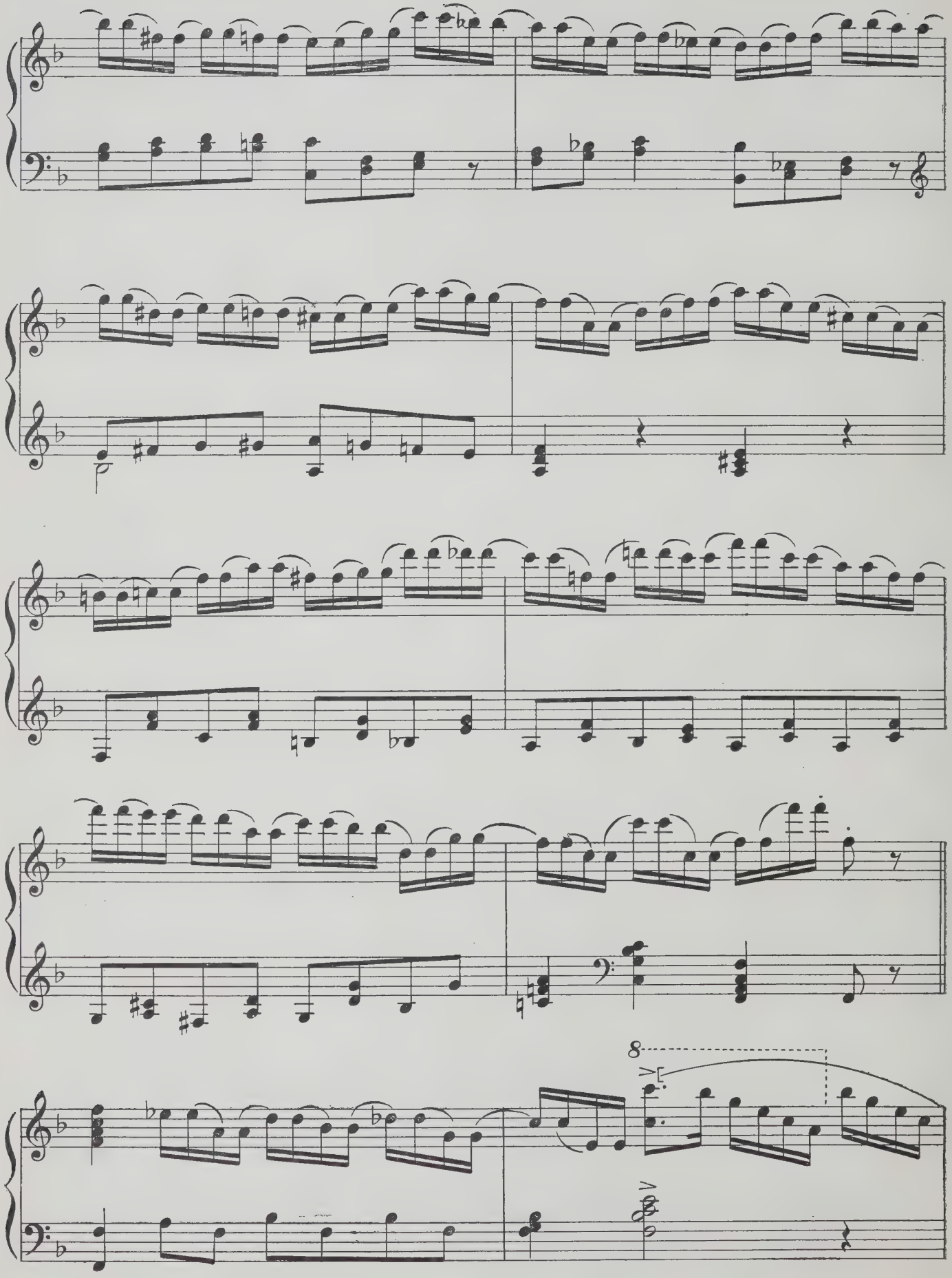


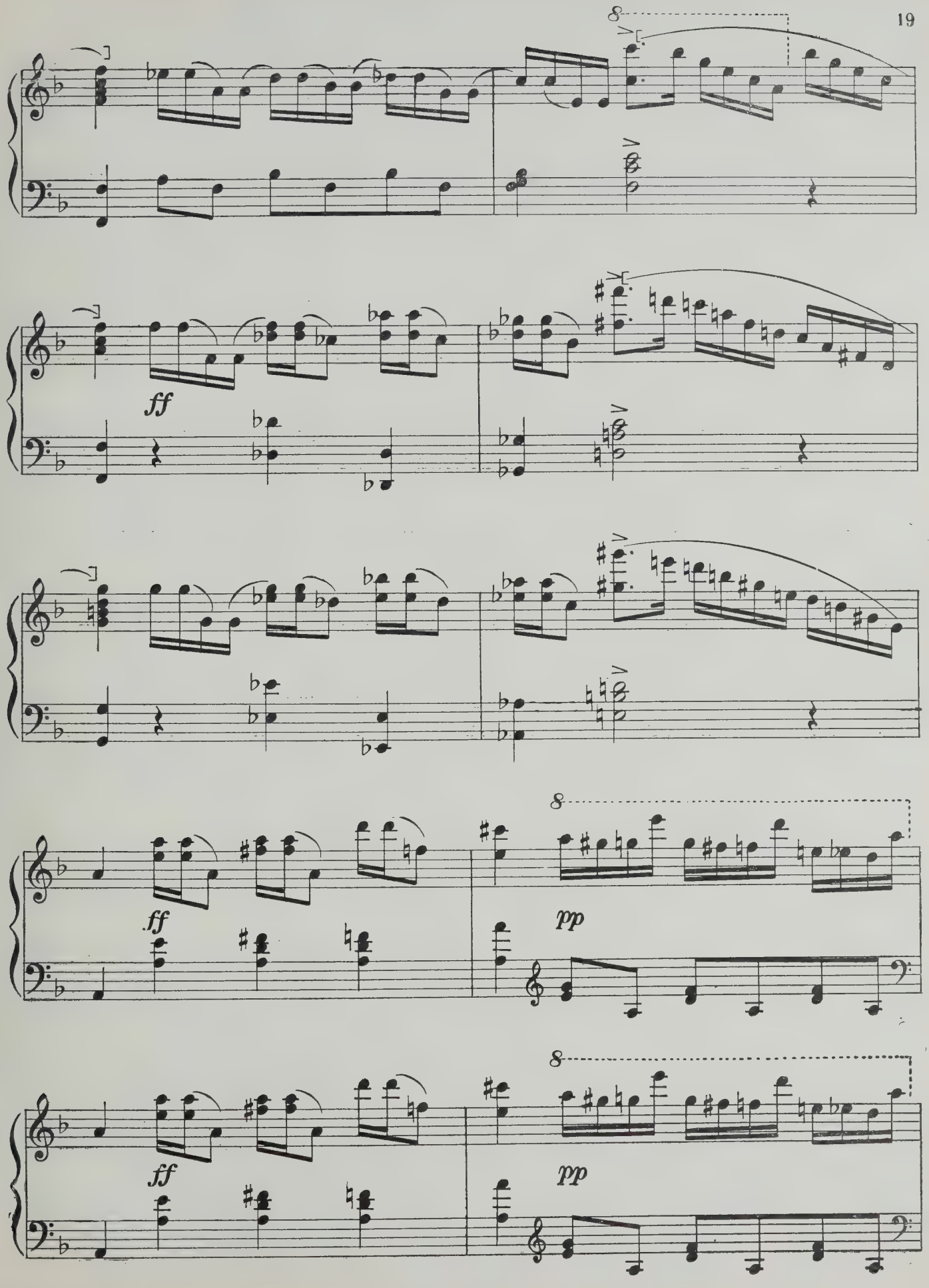
Bap. 4

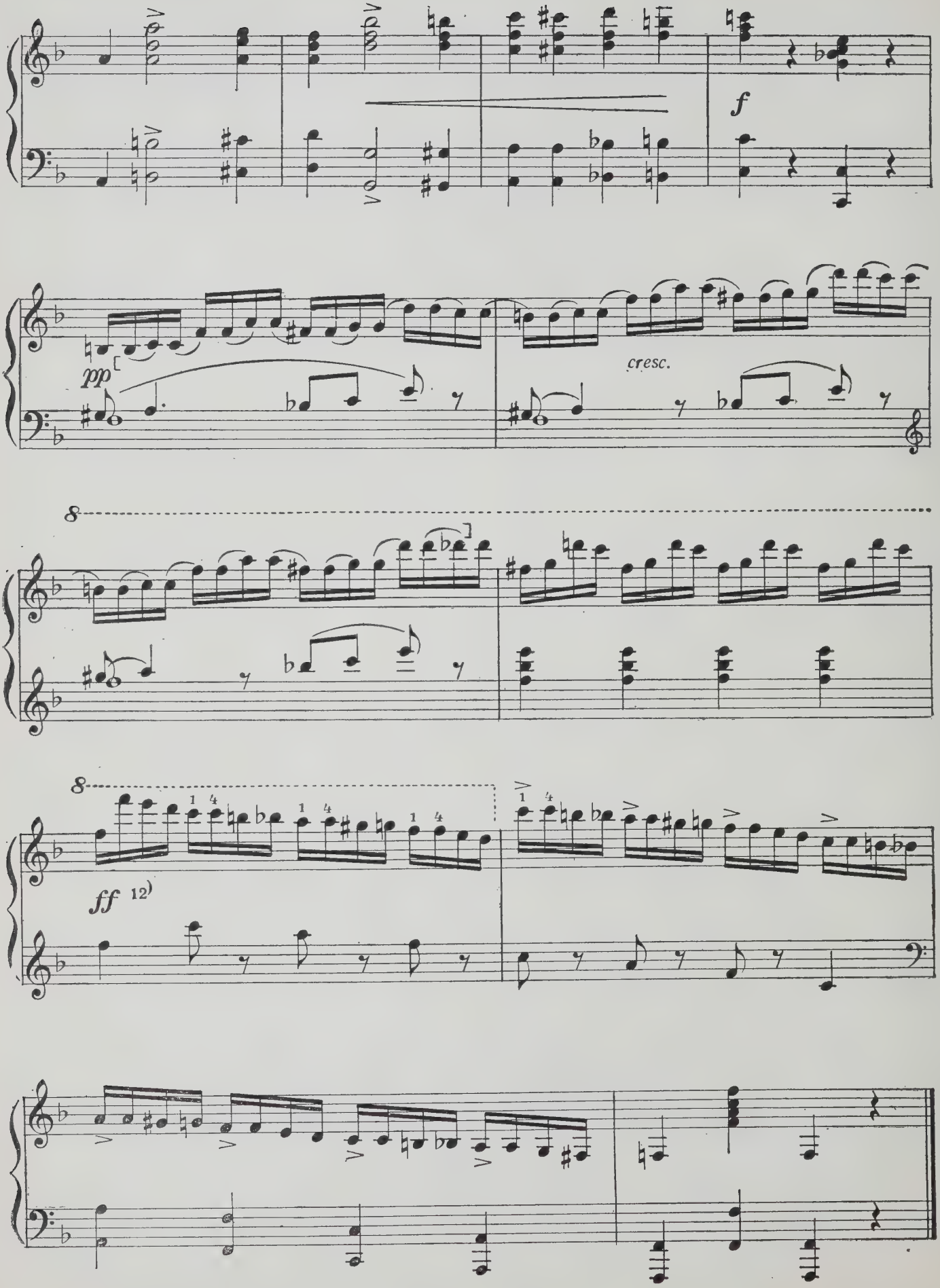
Brillante. Vivace



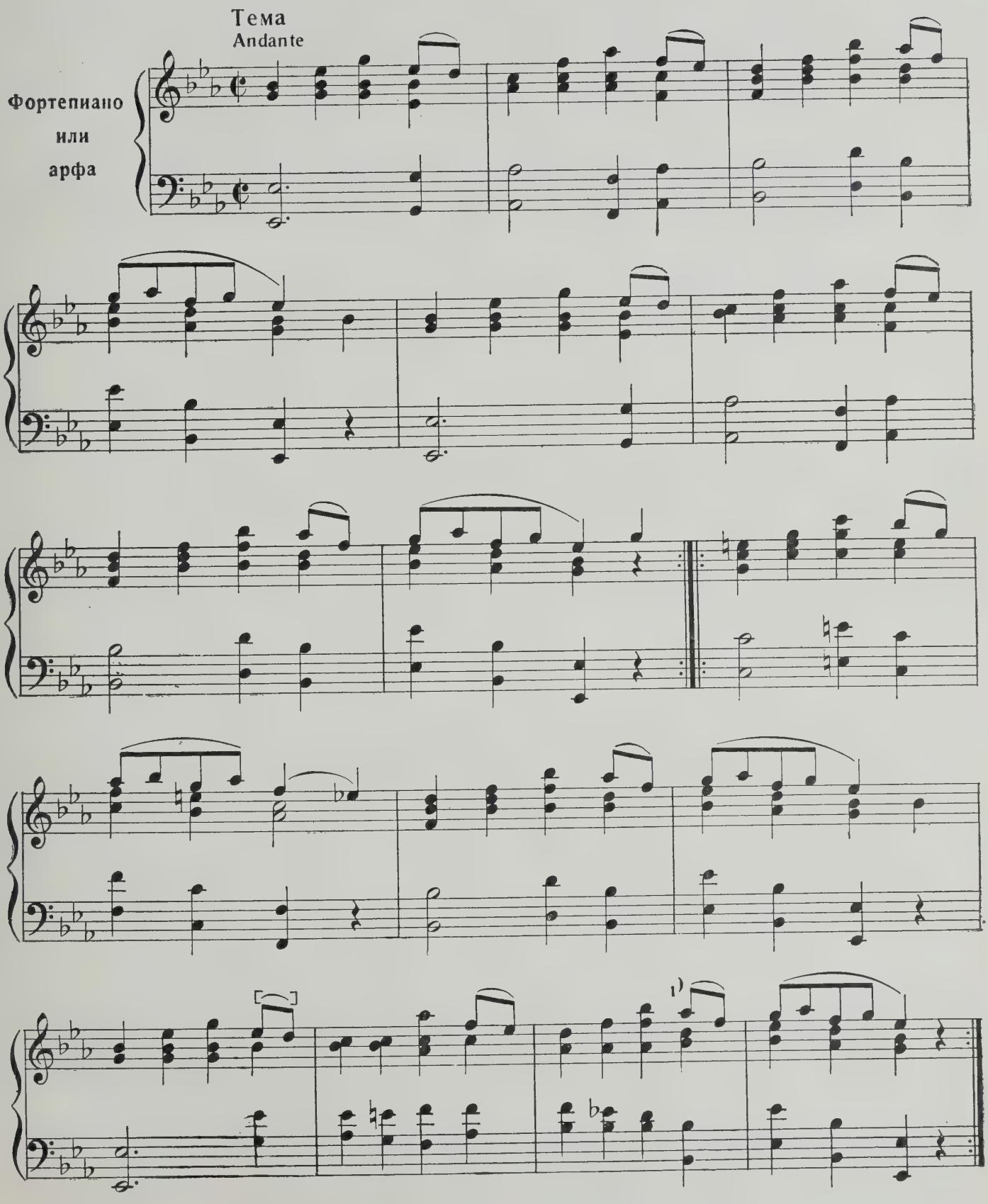

11)

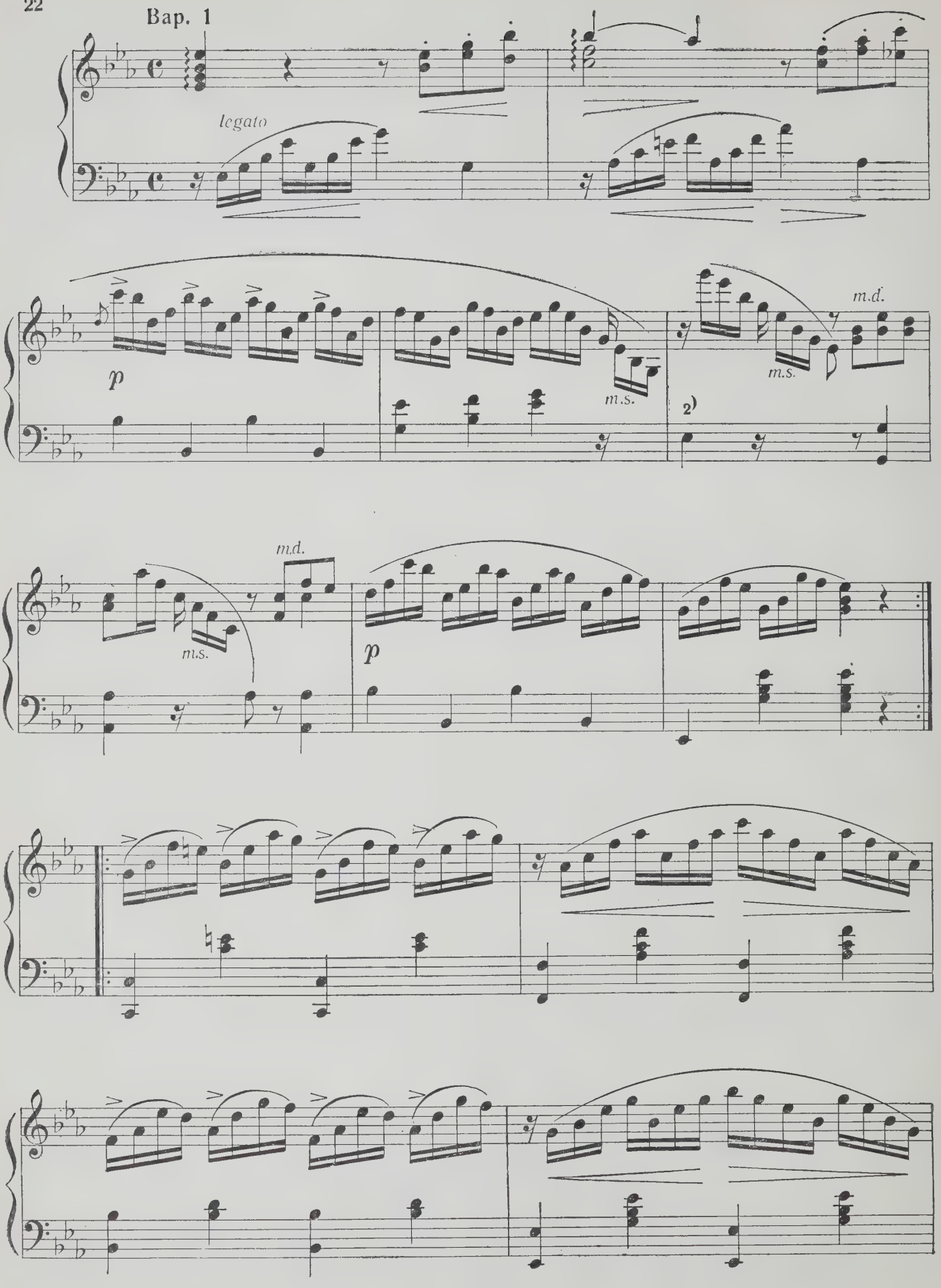

8

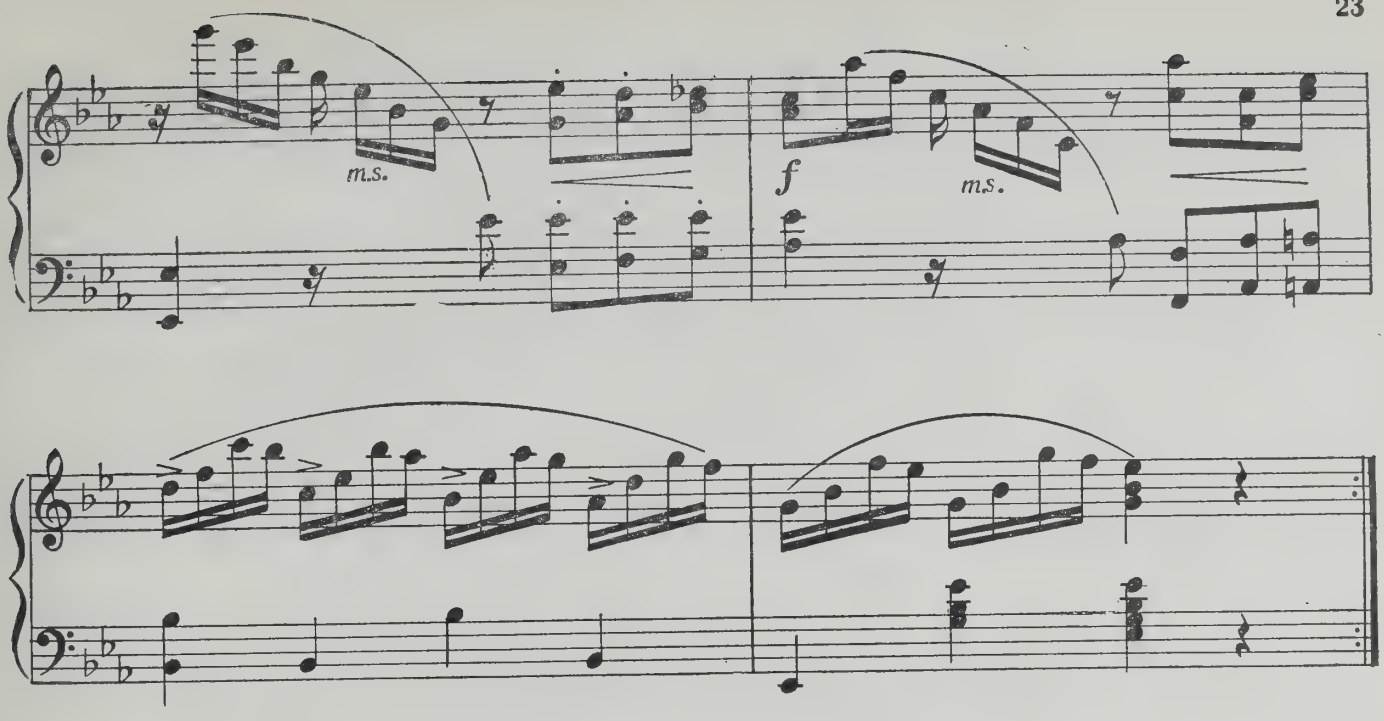

8
ff
ff
8
pp
ff
8
pp


f
pp
cresc.
8
8
ff 12)

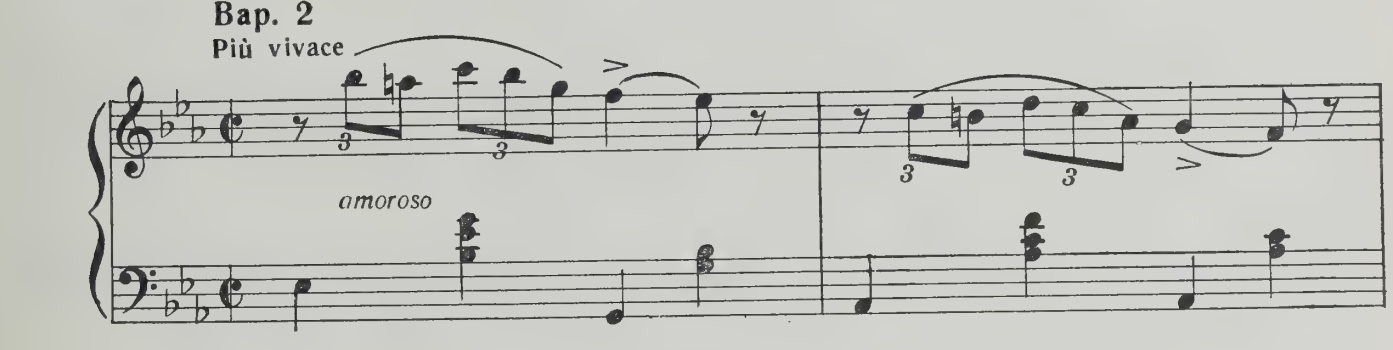
Первая авторская редакция

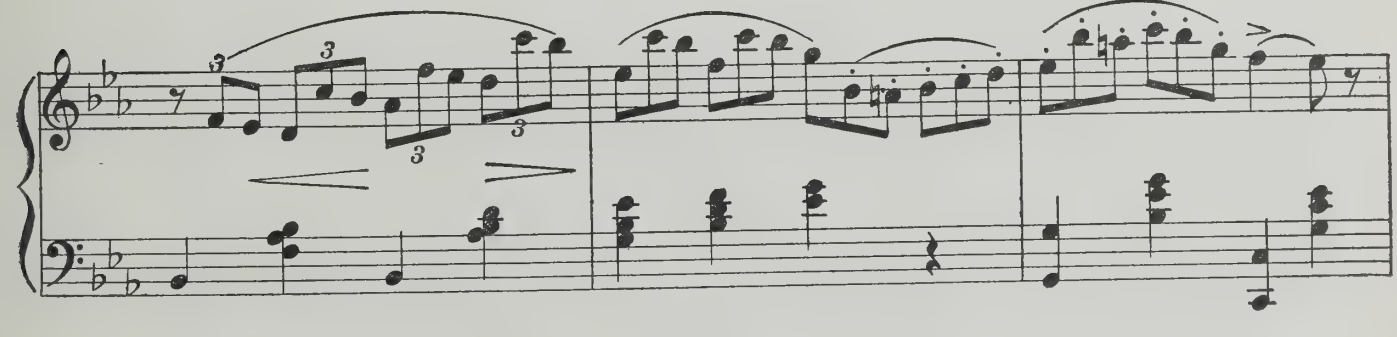


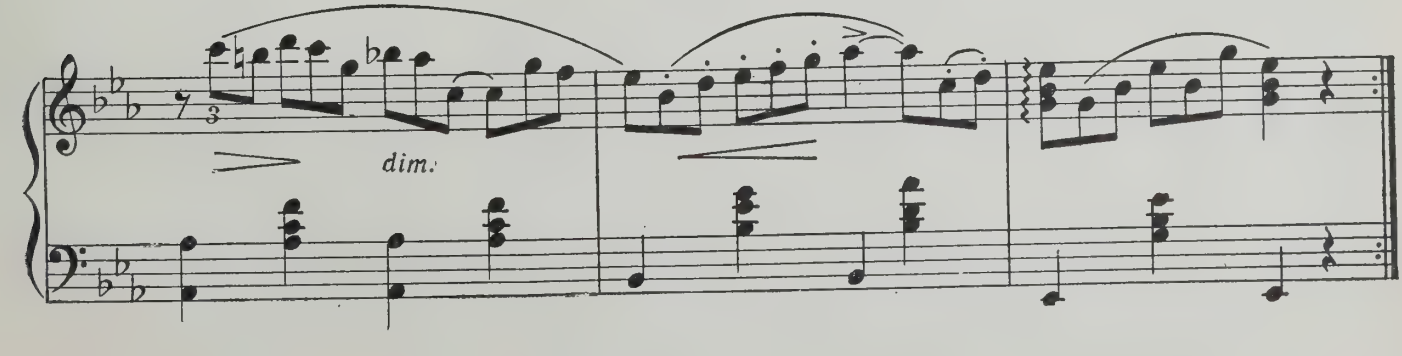

Bap. 1
legato
p
m.s.
m.d.
2)
m.d.
m.s.
p

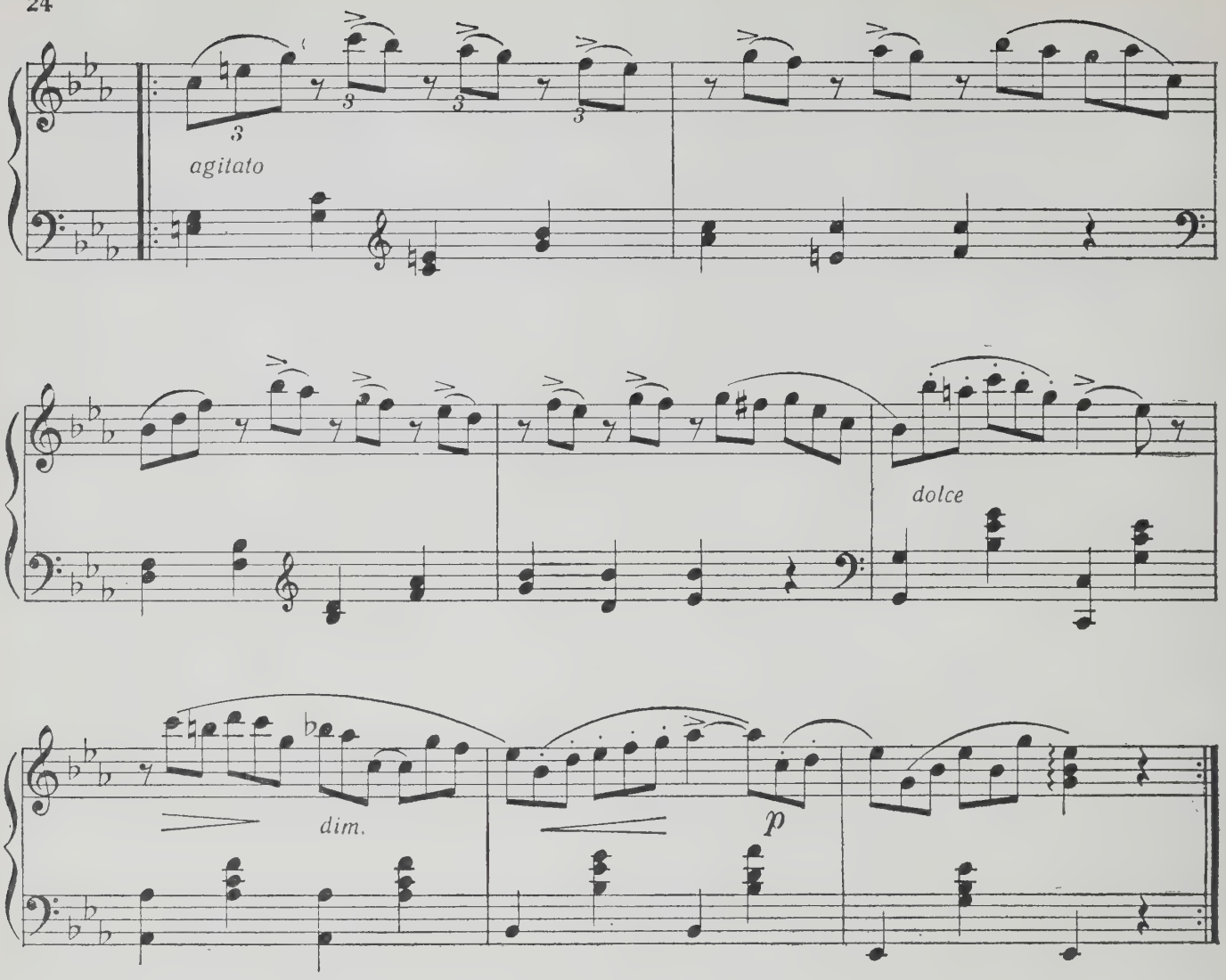


Bap. 2

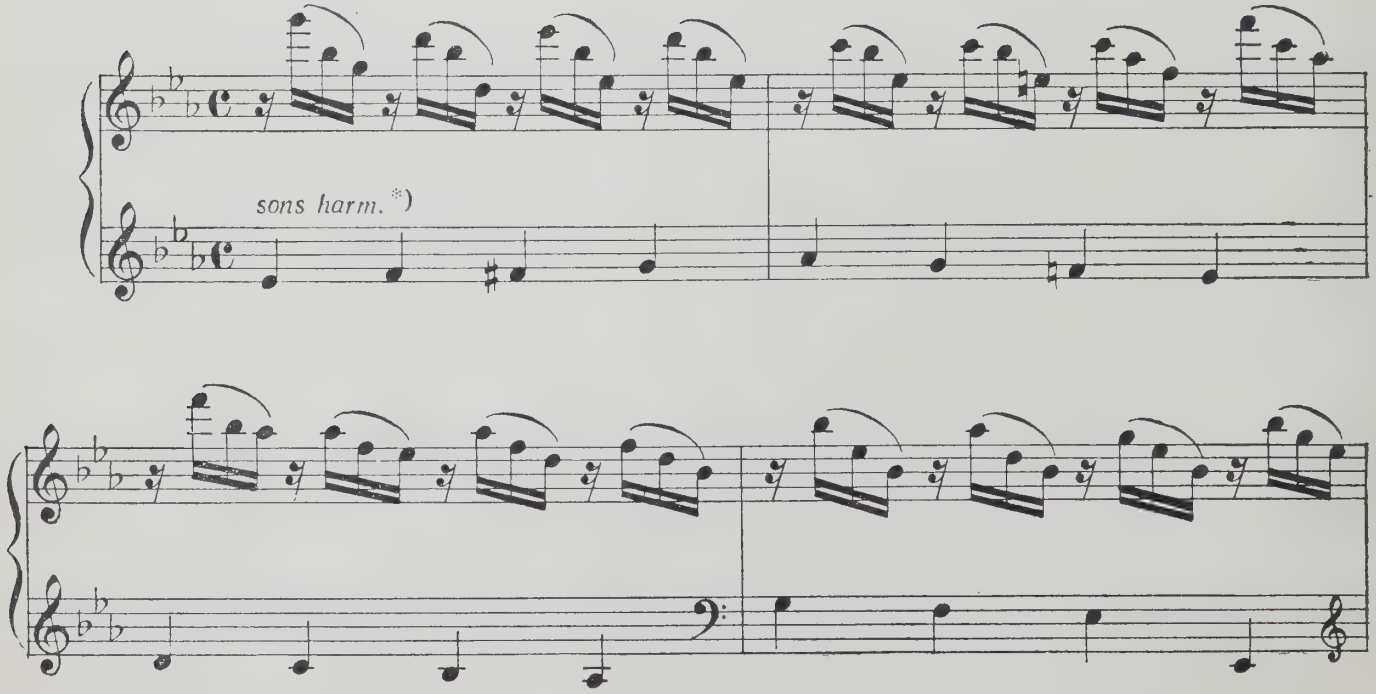




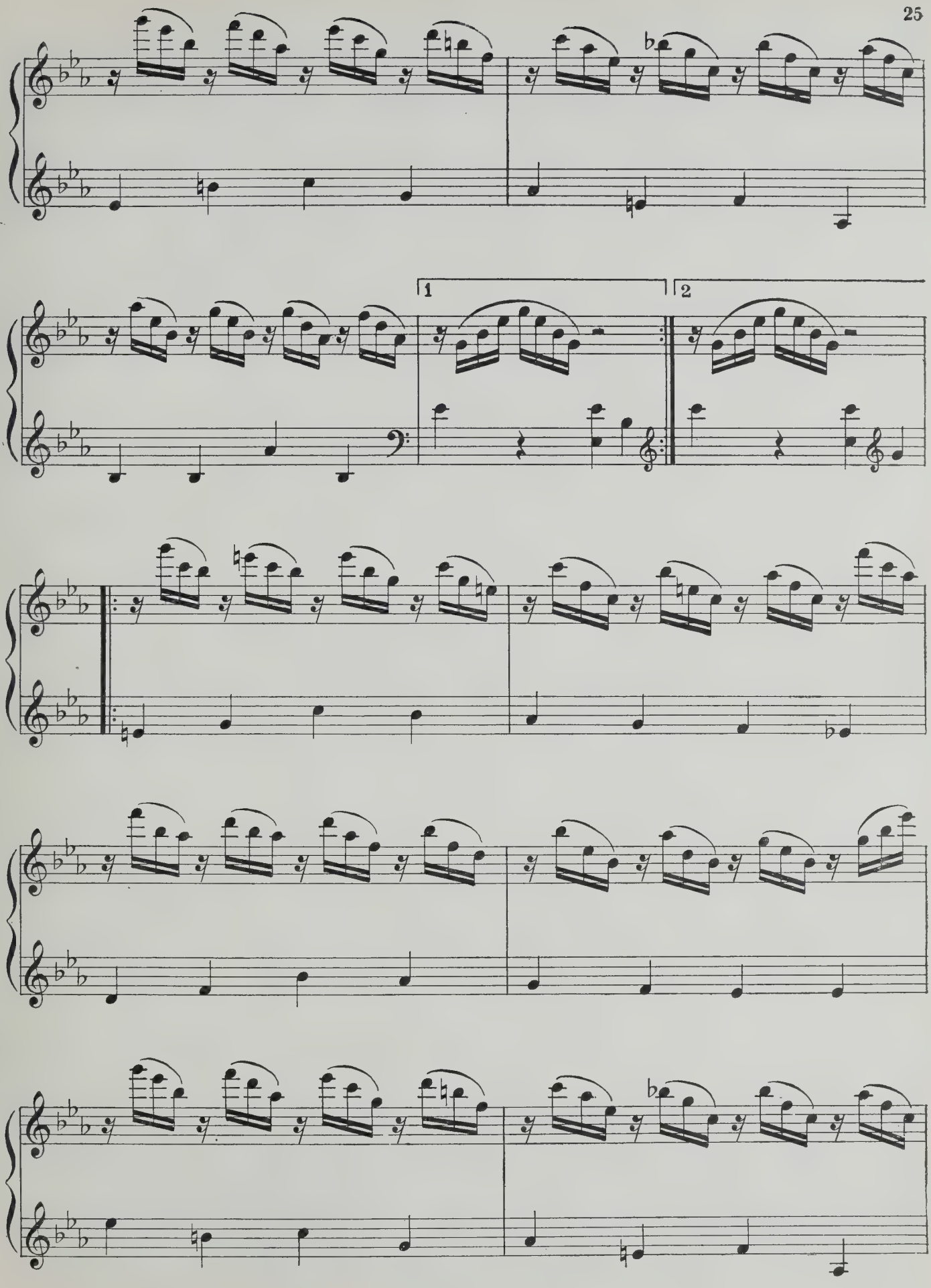


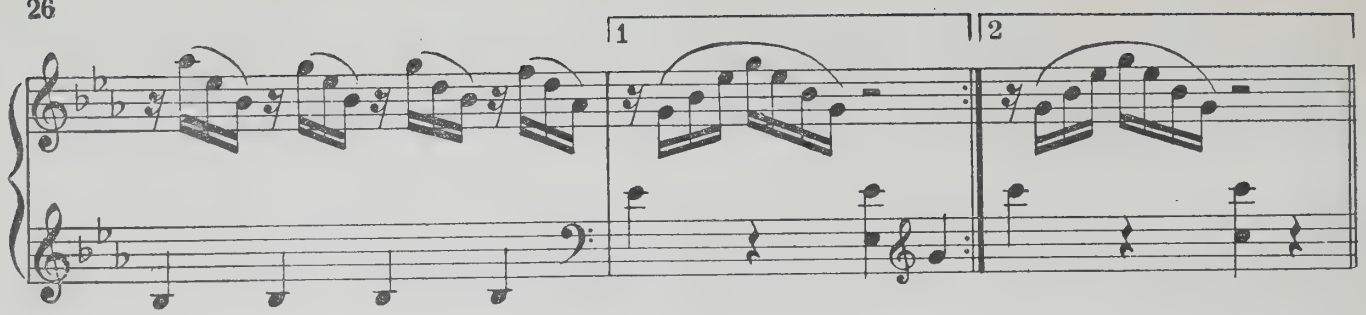


Вар. 3 (для арфы)



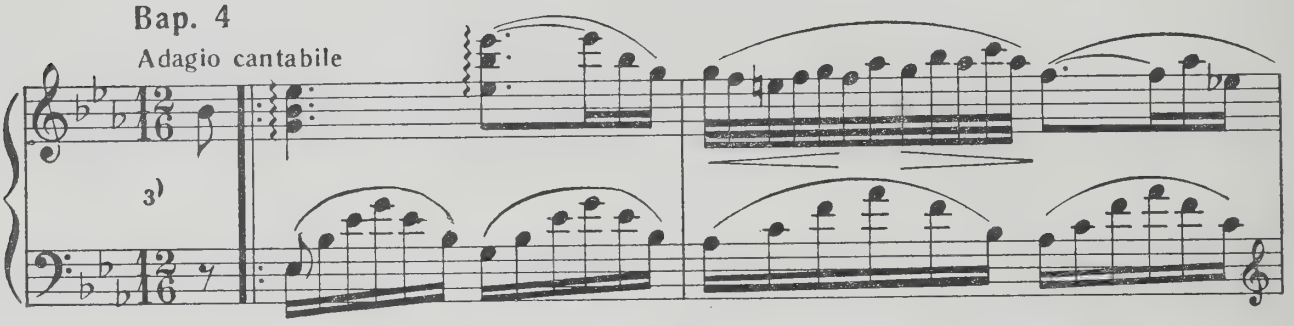
*) sons harmoniques (франц.)—флажолетные звуки (на арфе)

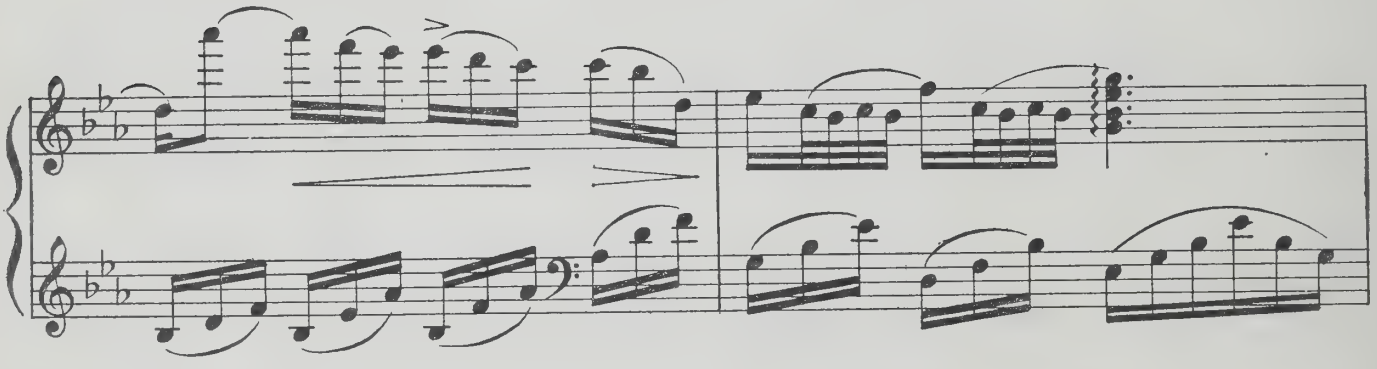

1
2

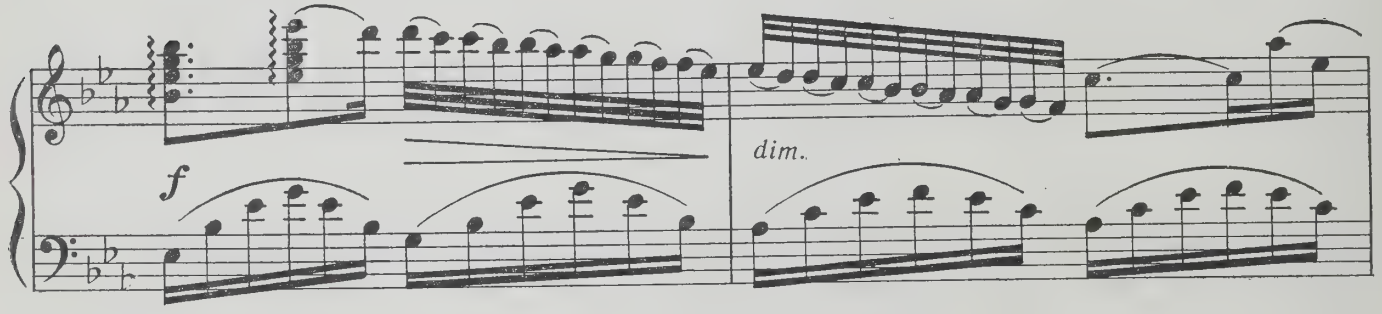


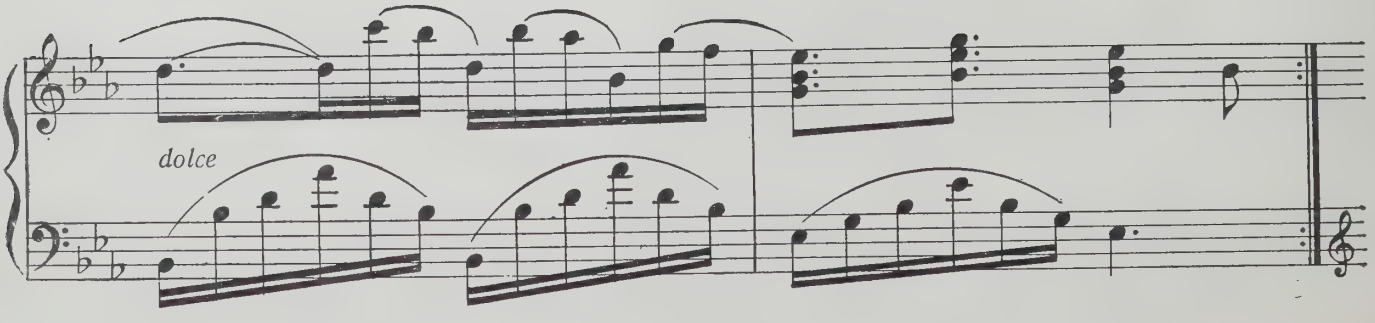
Bap. 4

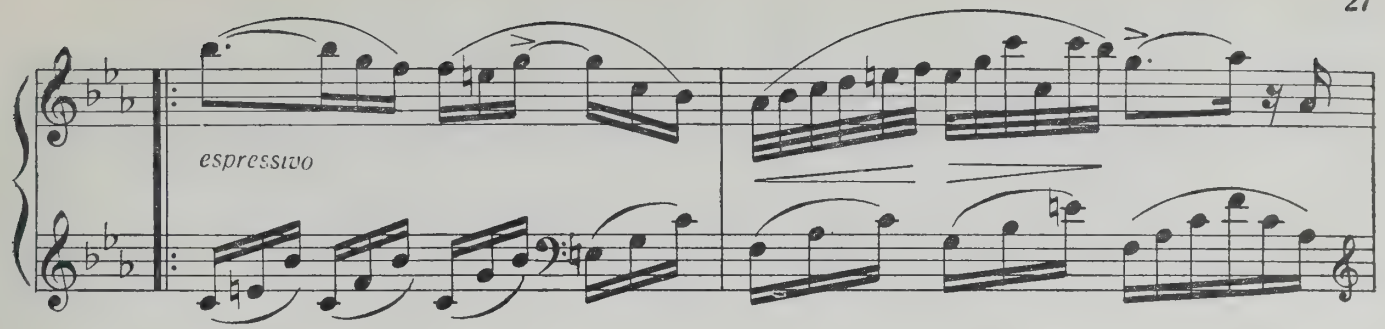
Adagio cantabile

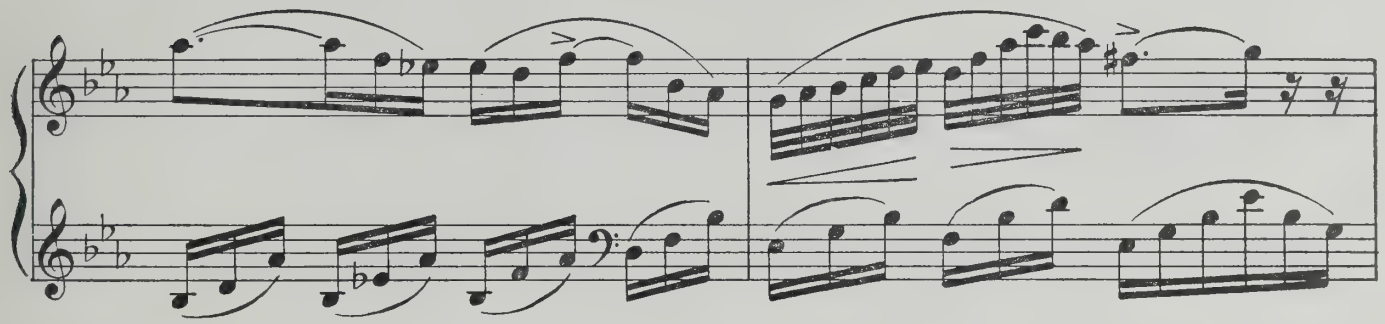


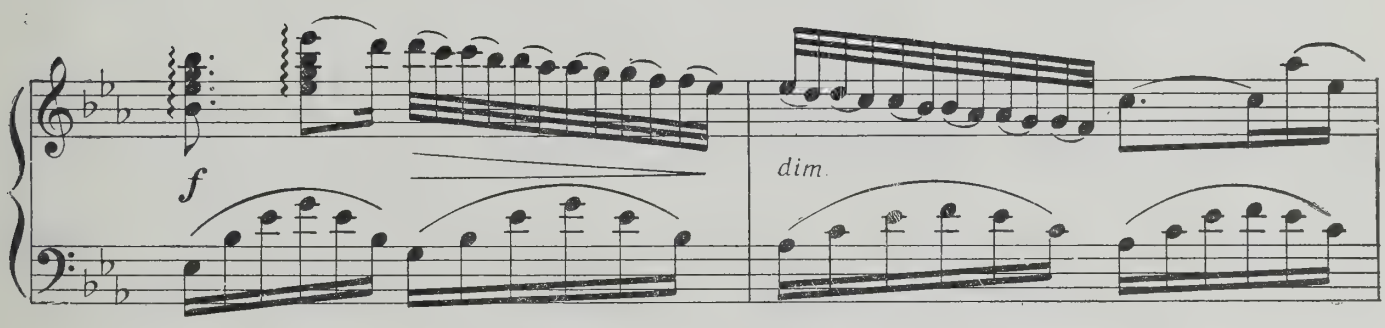


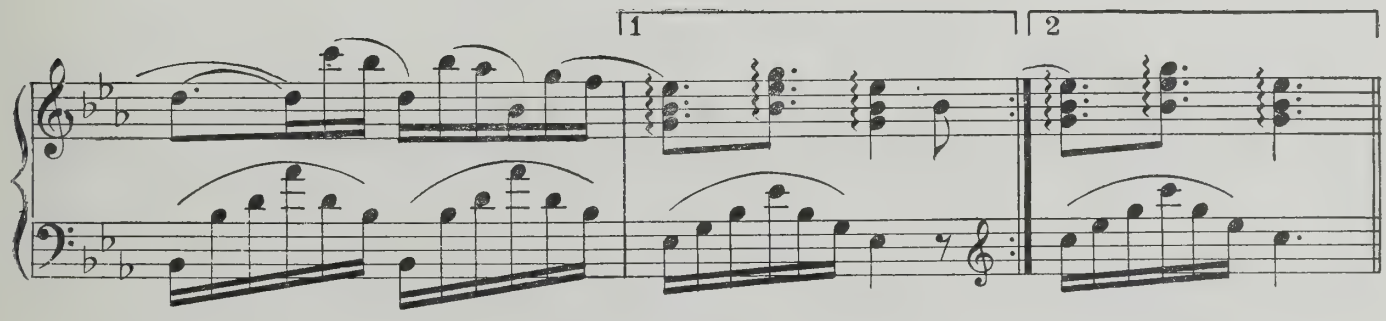




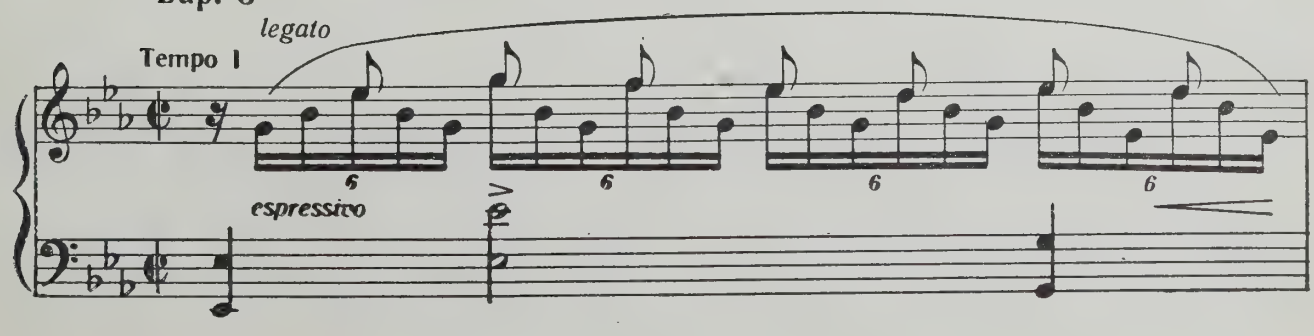


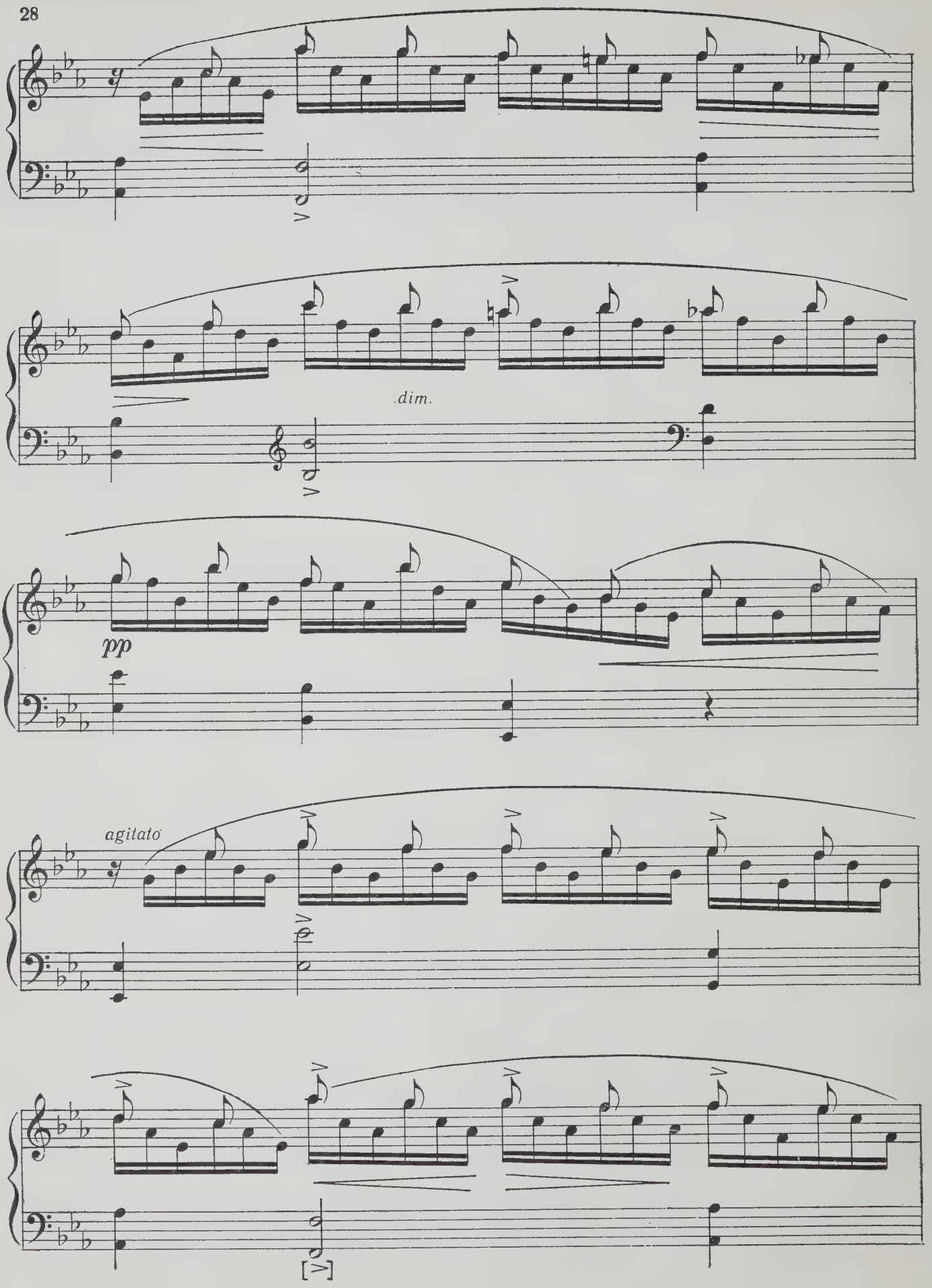


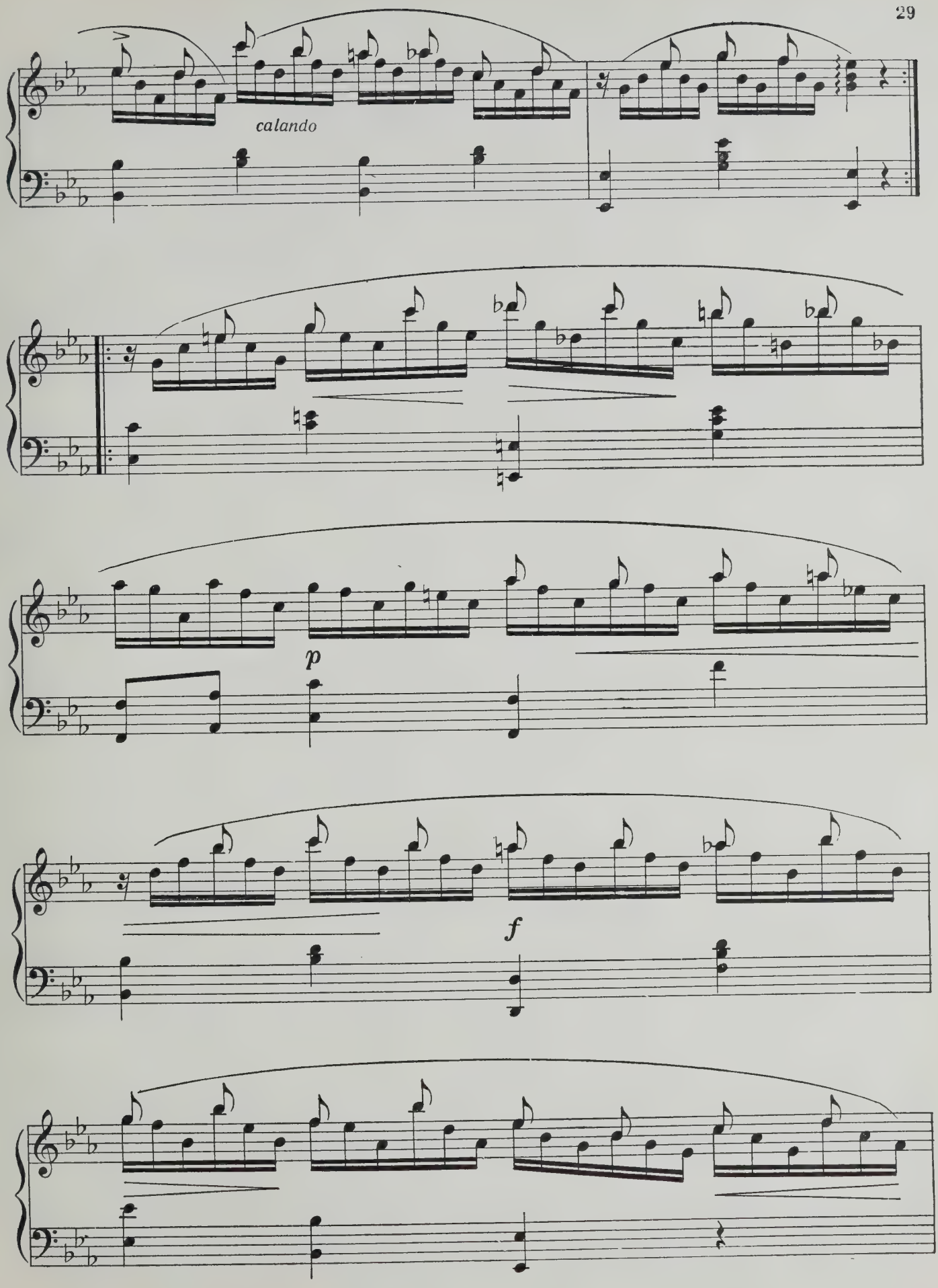


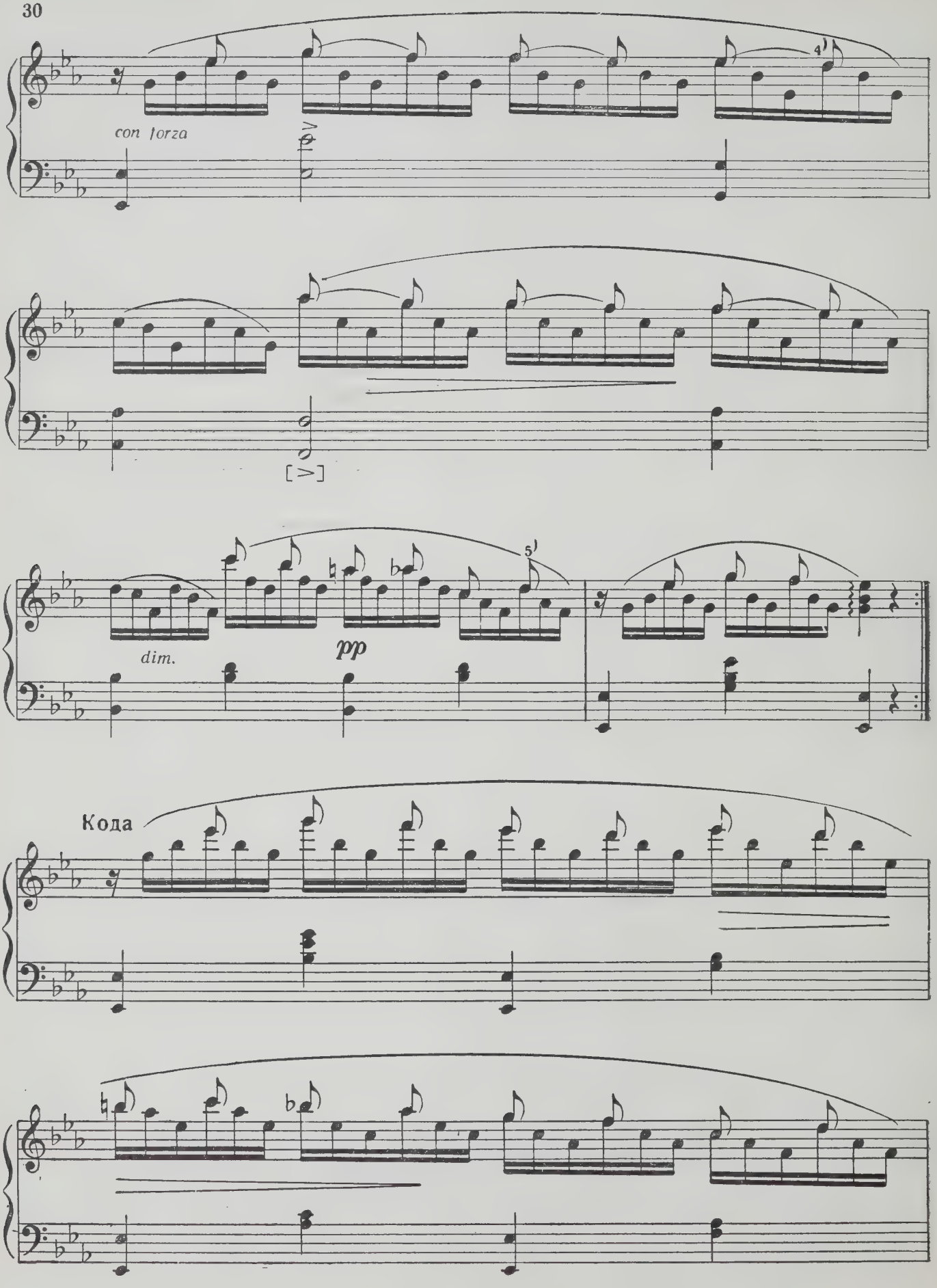


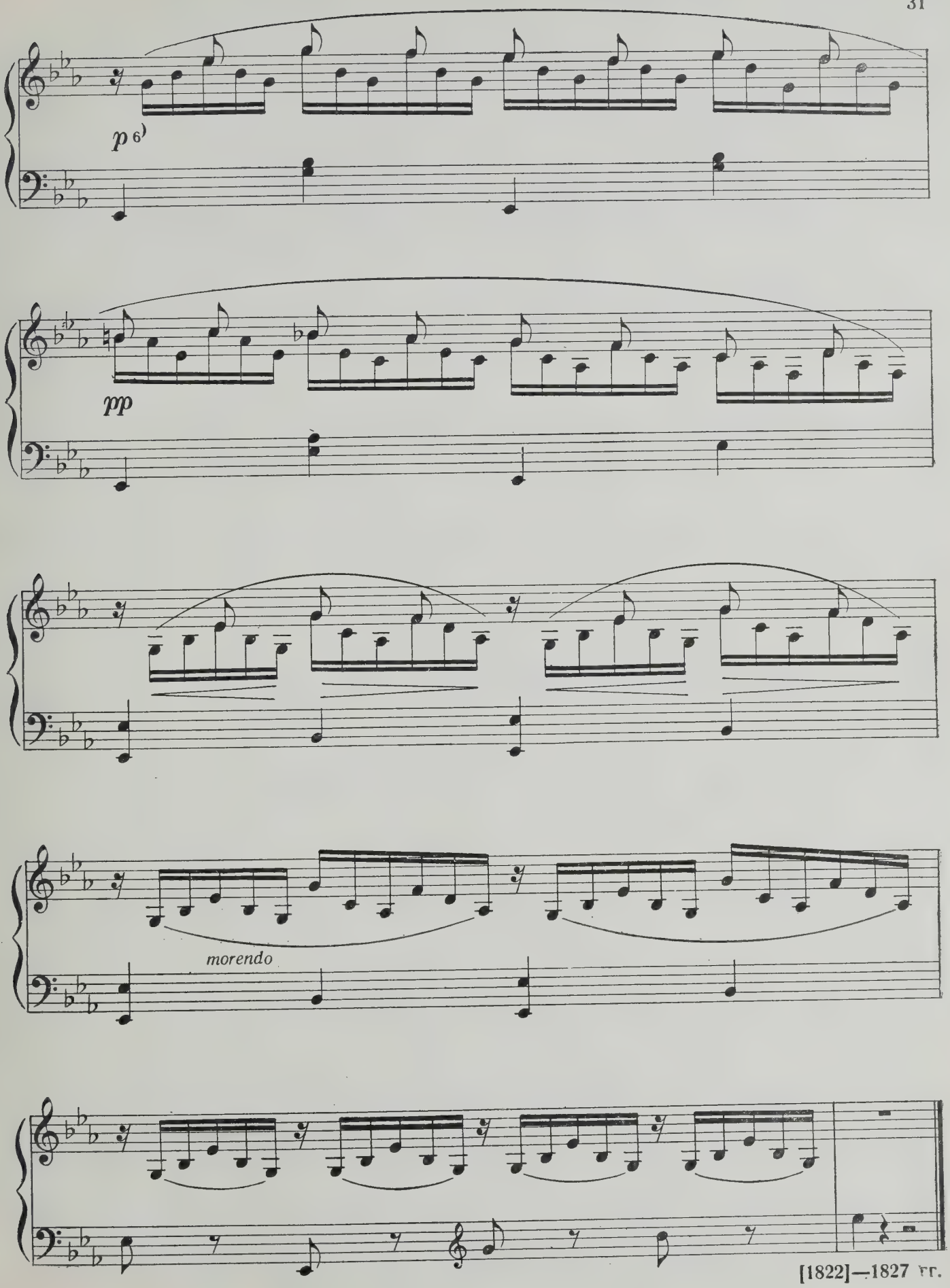
Bap. 5



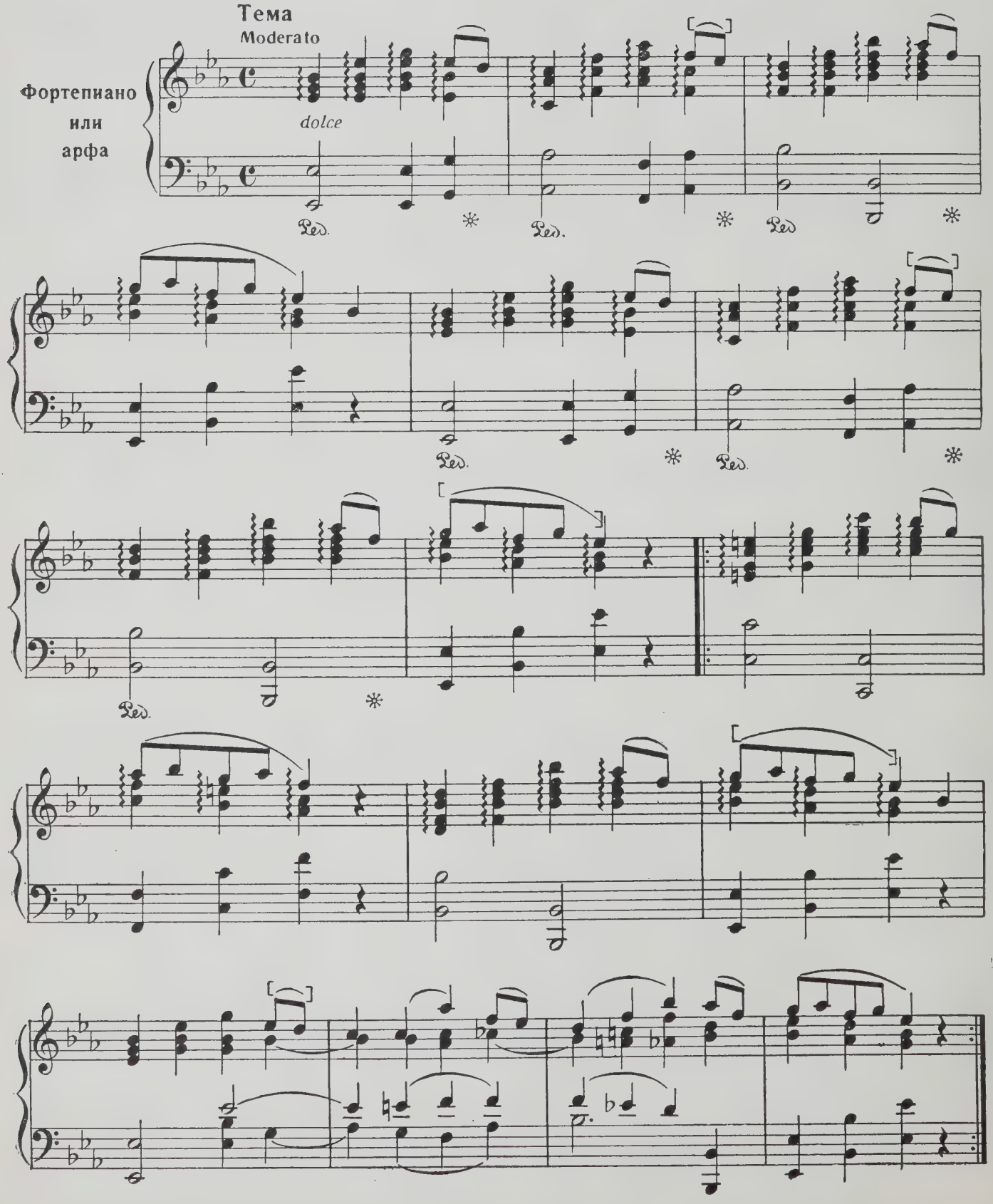

dim.
pp
agitato

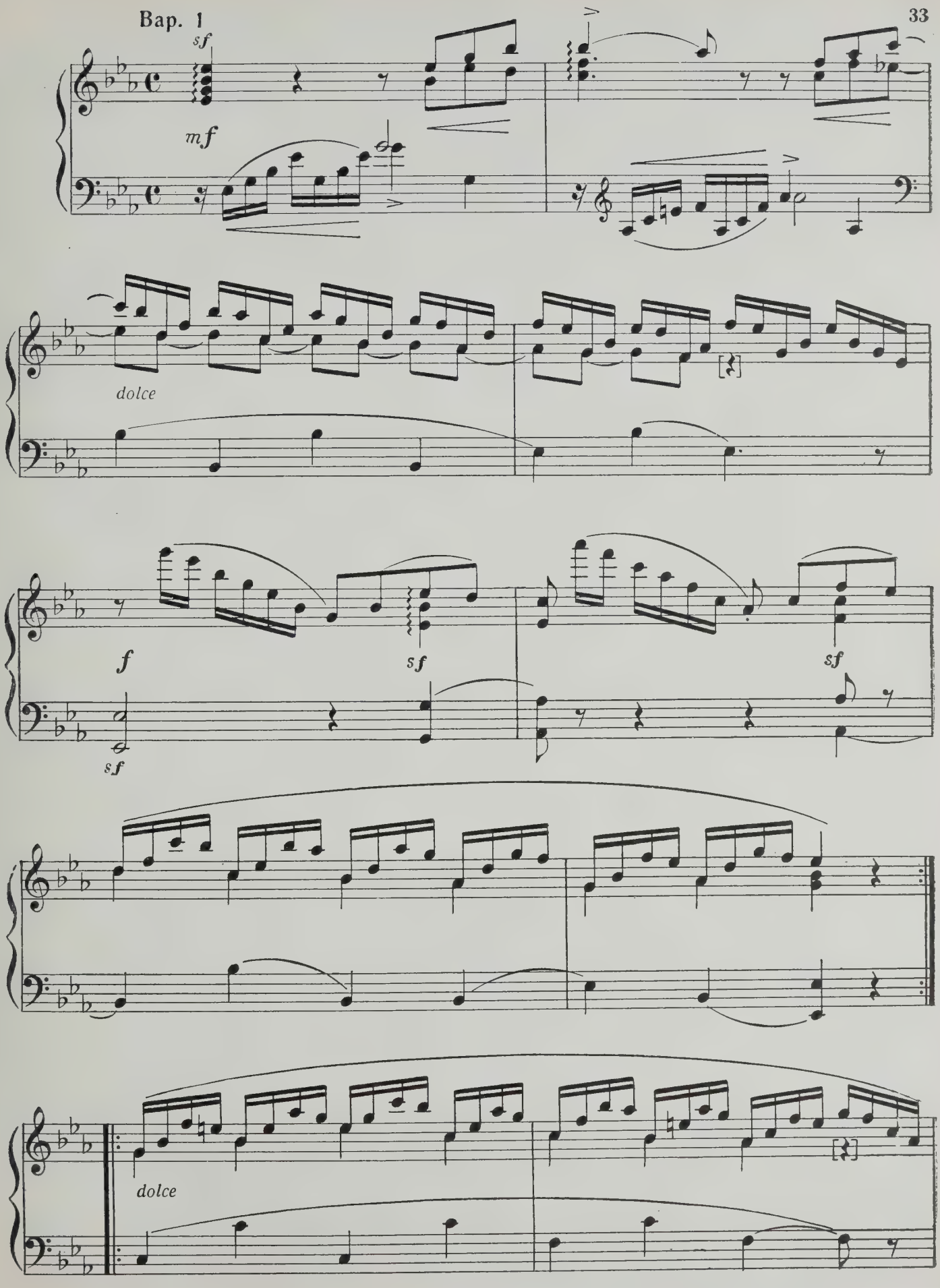

calando
p
f

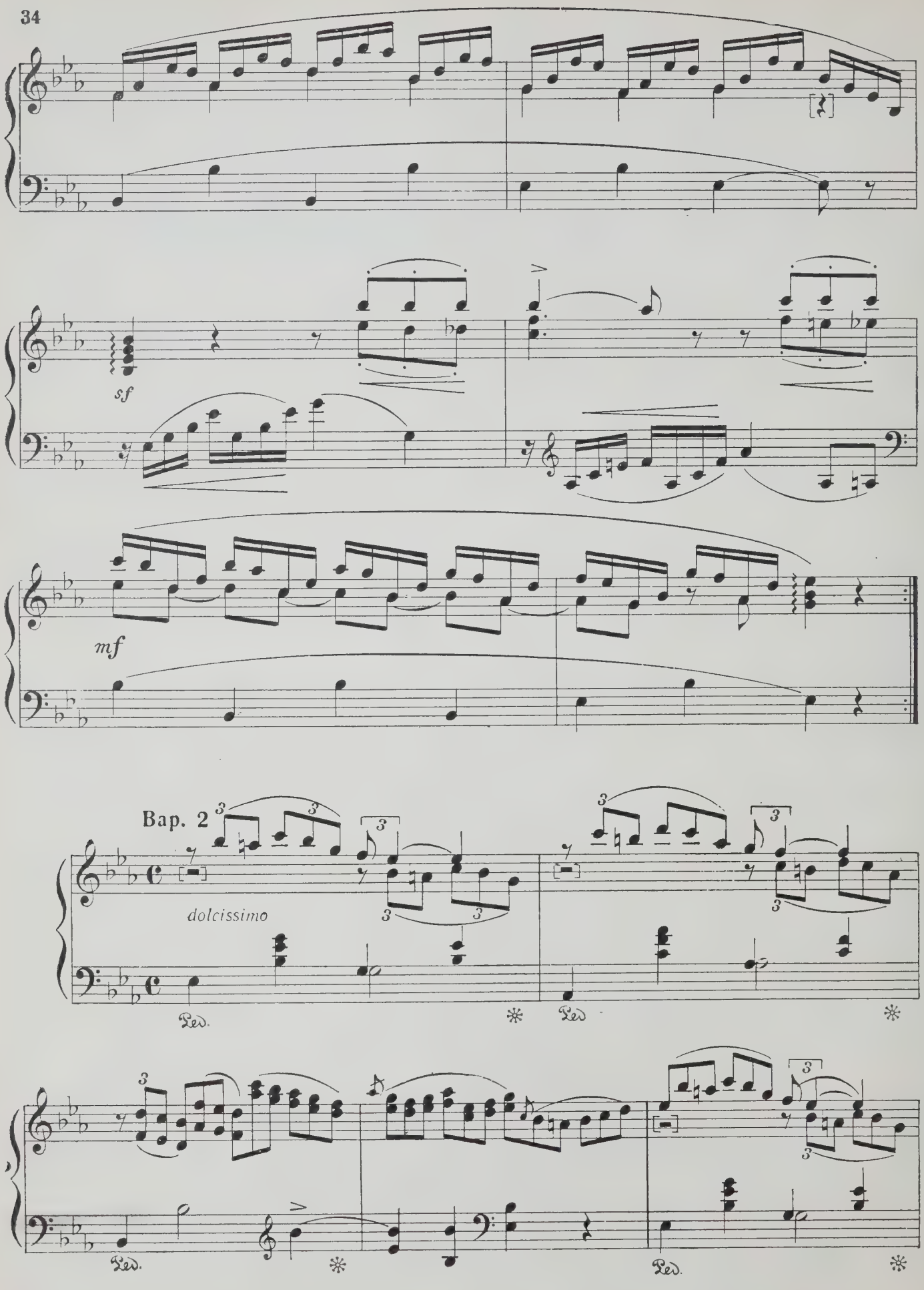

con forza
4'
[>]
5'
dim.
pp
Кода

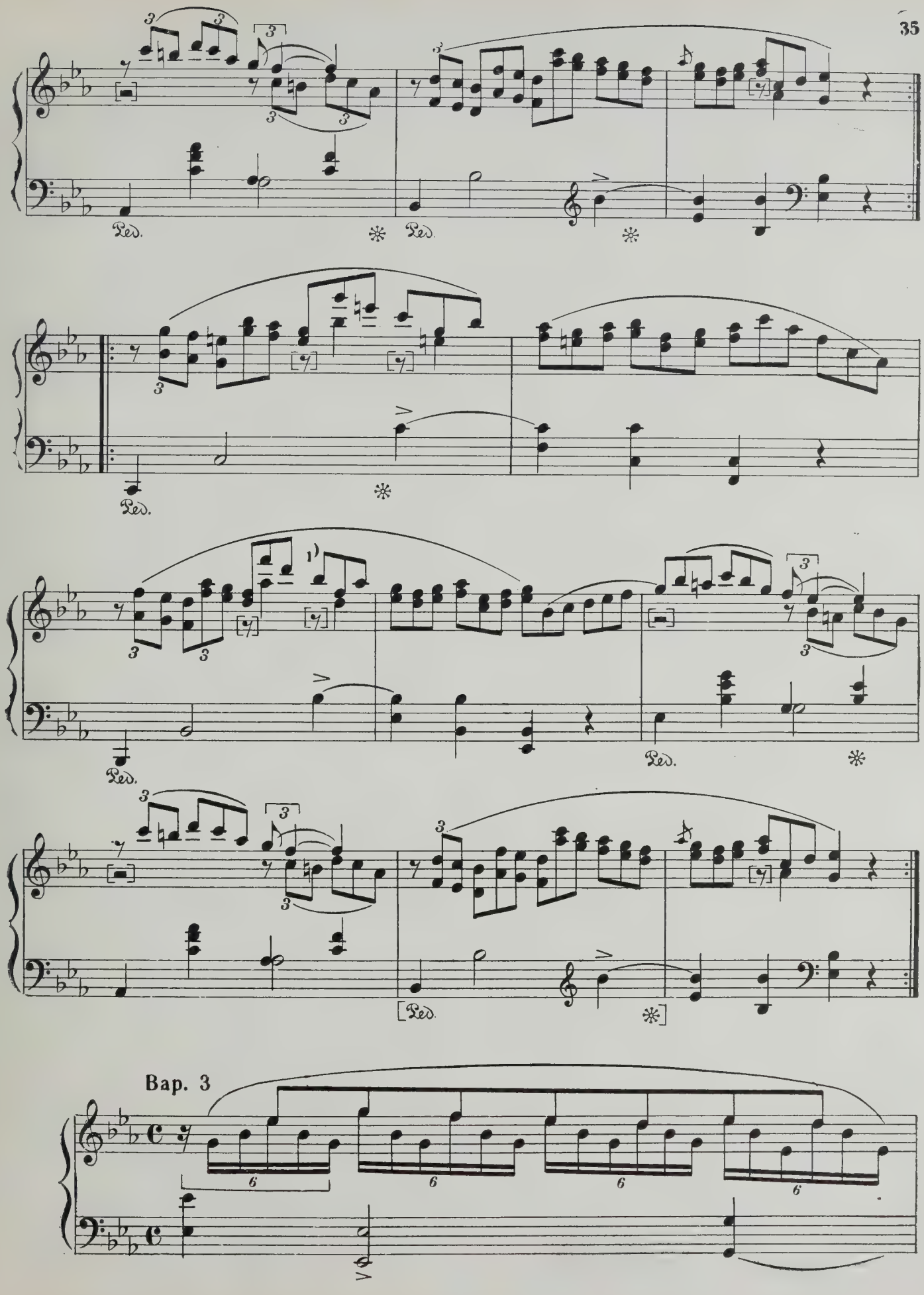

p 6)
pp
morendo

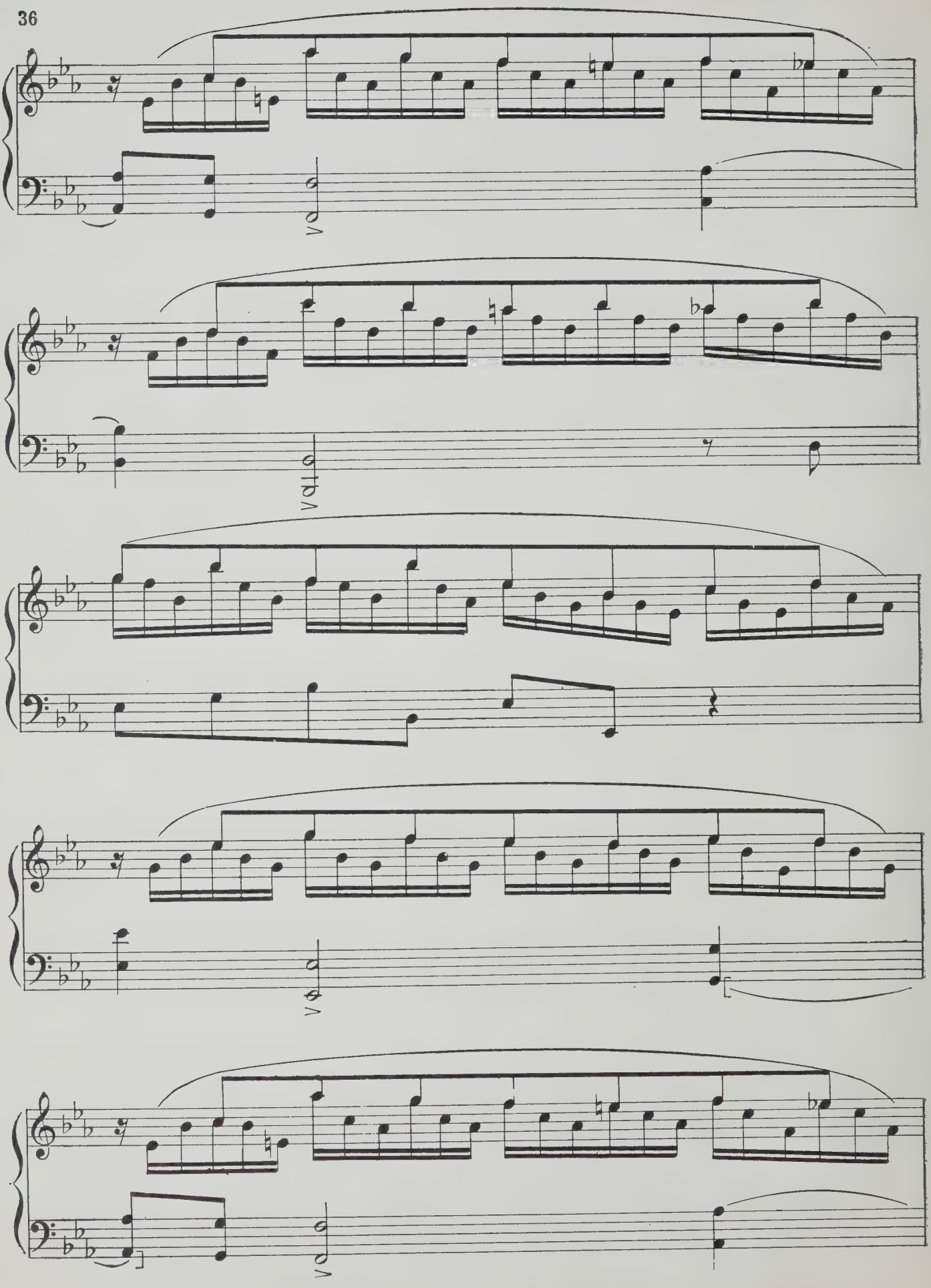
Вторая авторская редакция

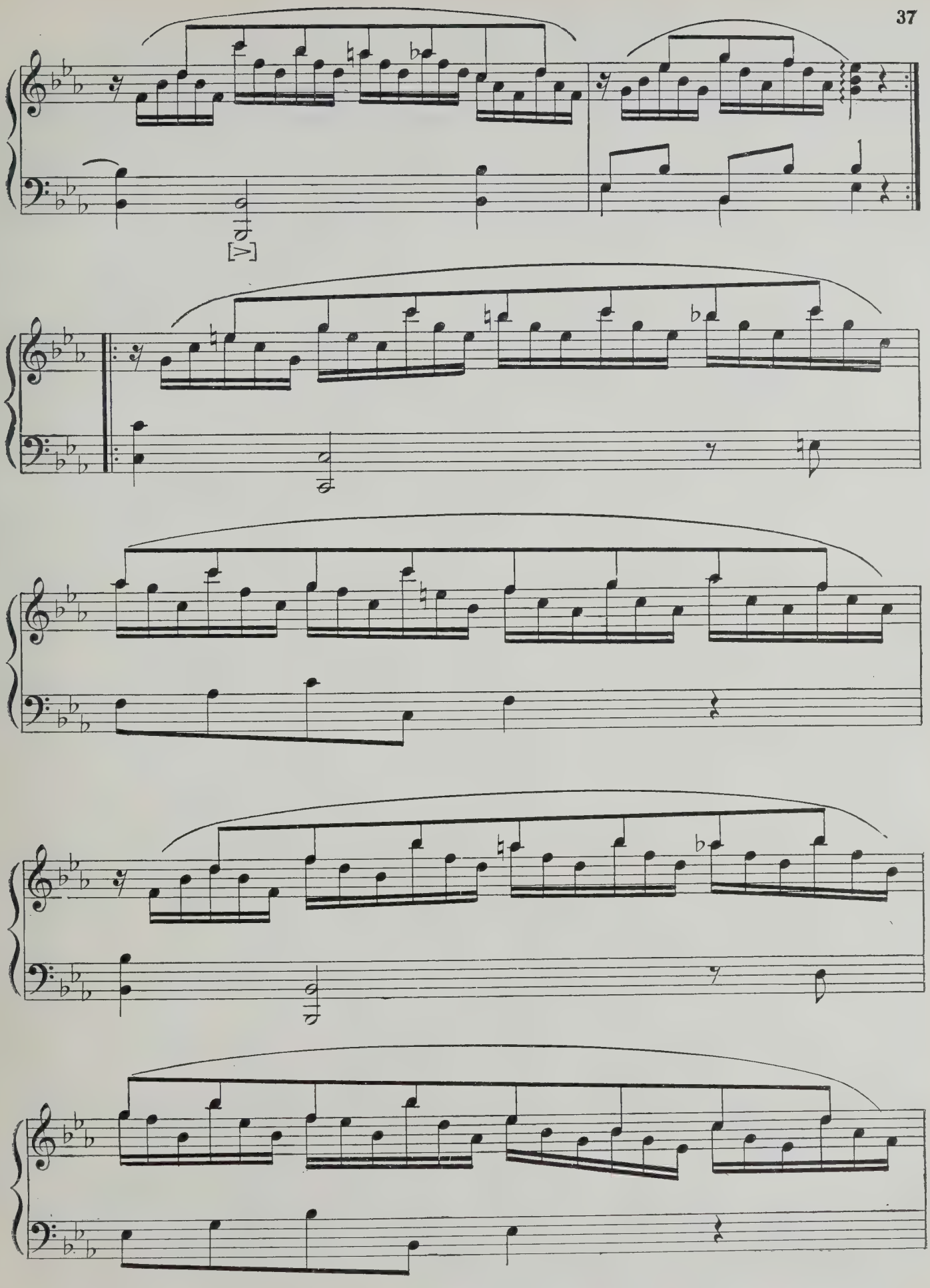


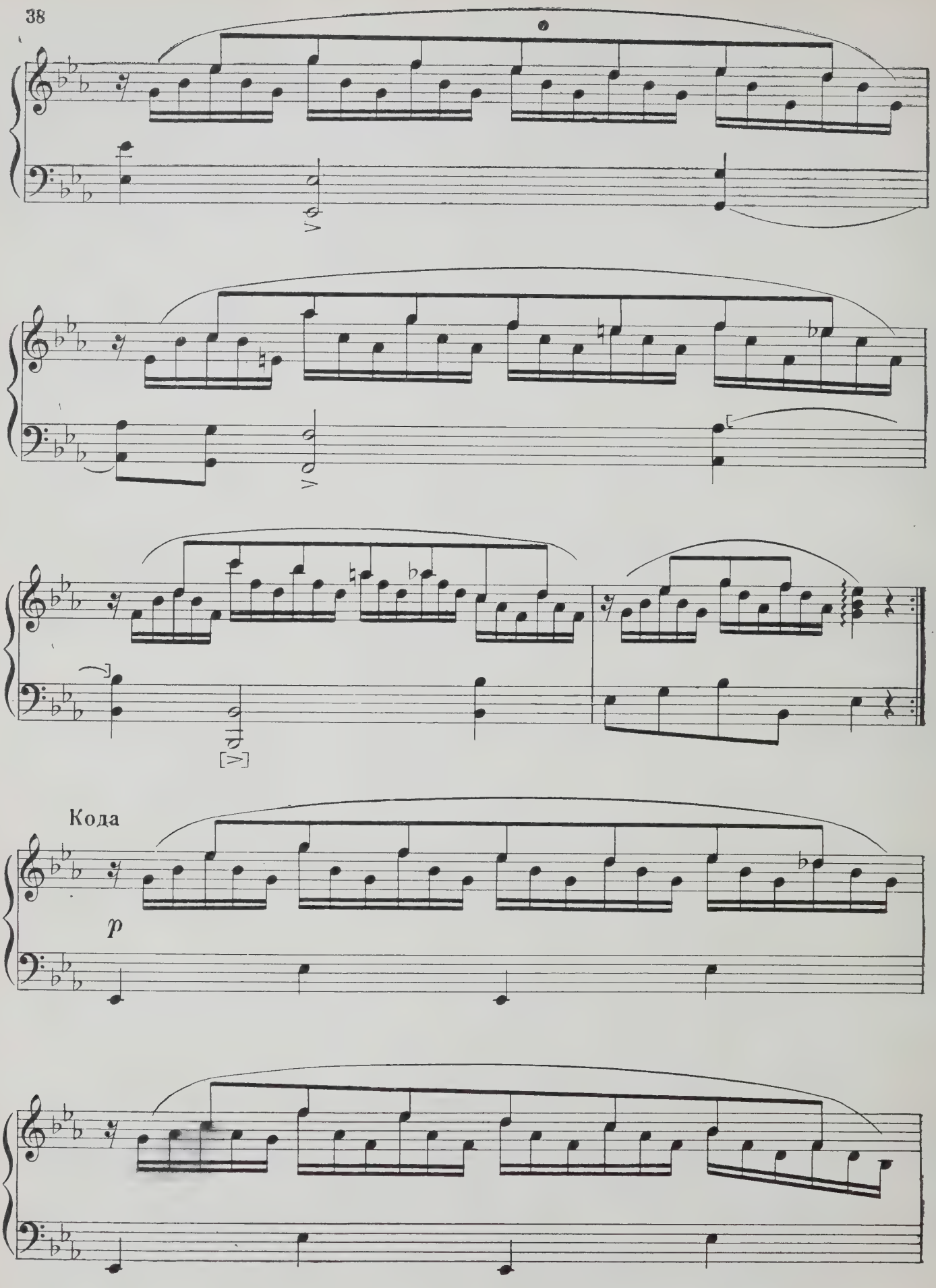

sf
mf
dolce
f
sf
sf
sf
dolce

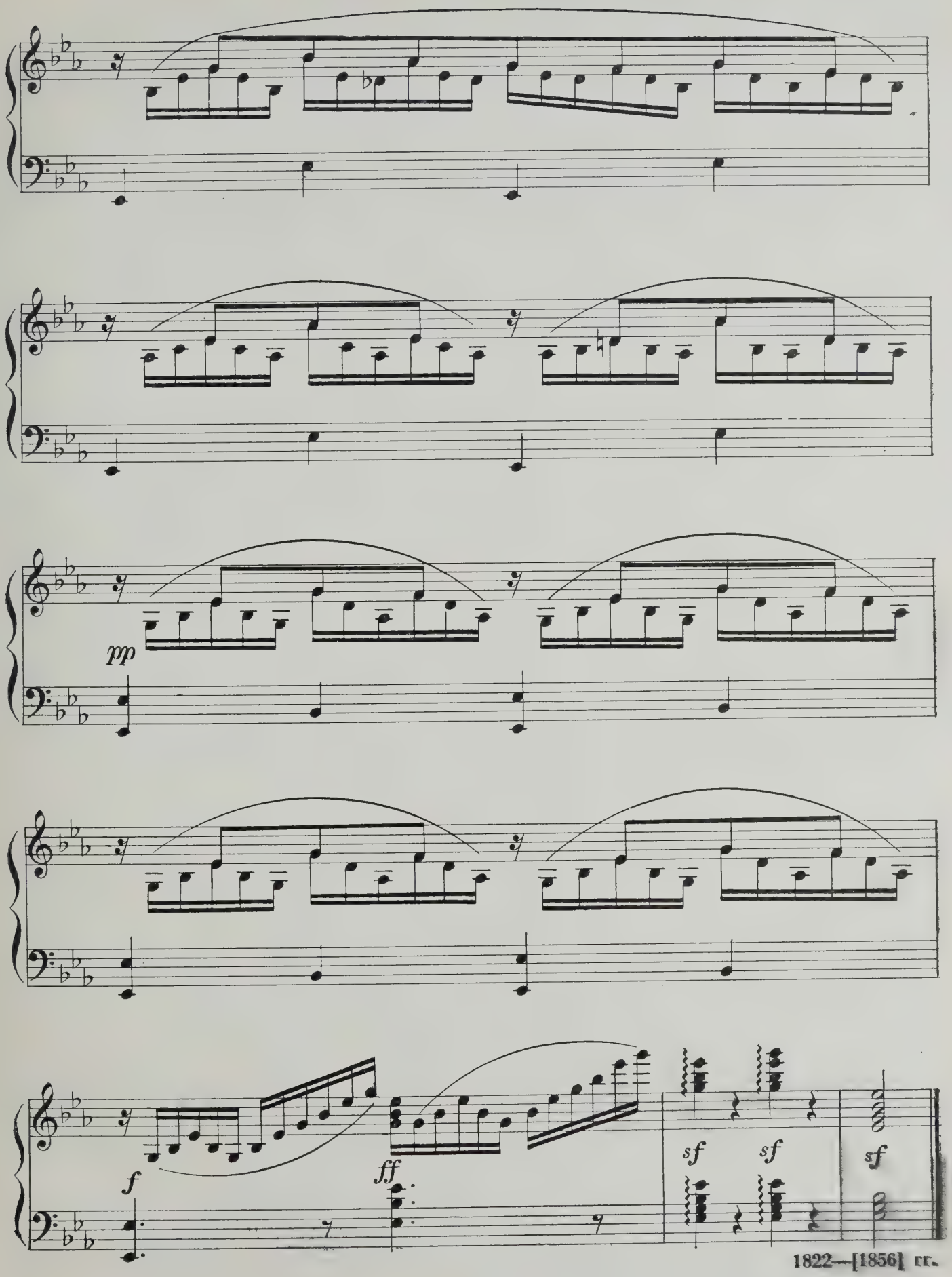

sf
mf
Bap. 2
dolcissimo
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Bap. 3



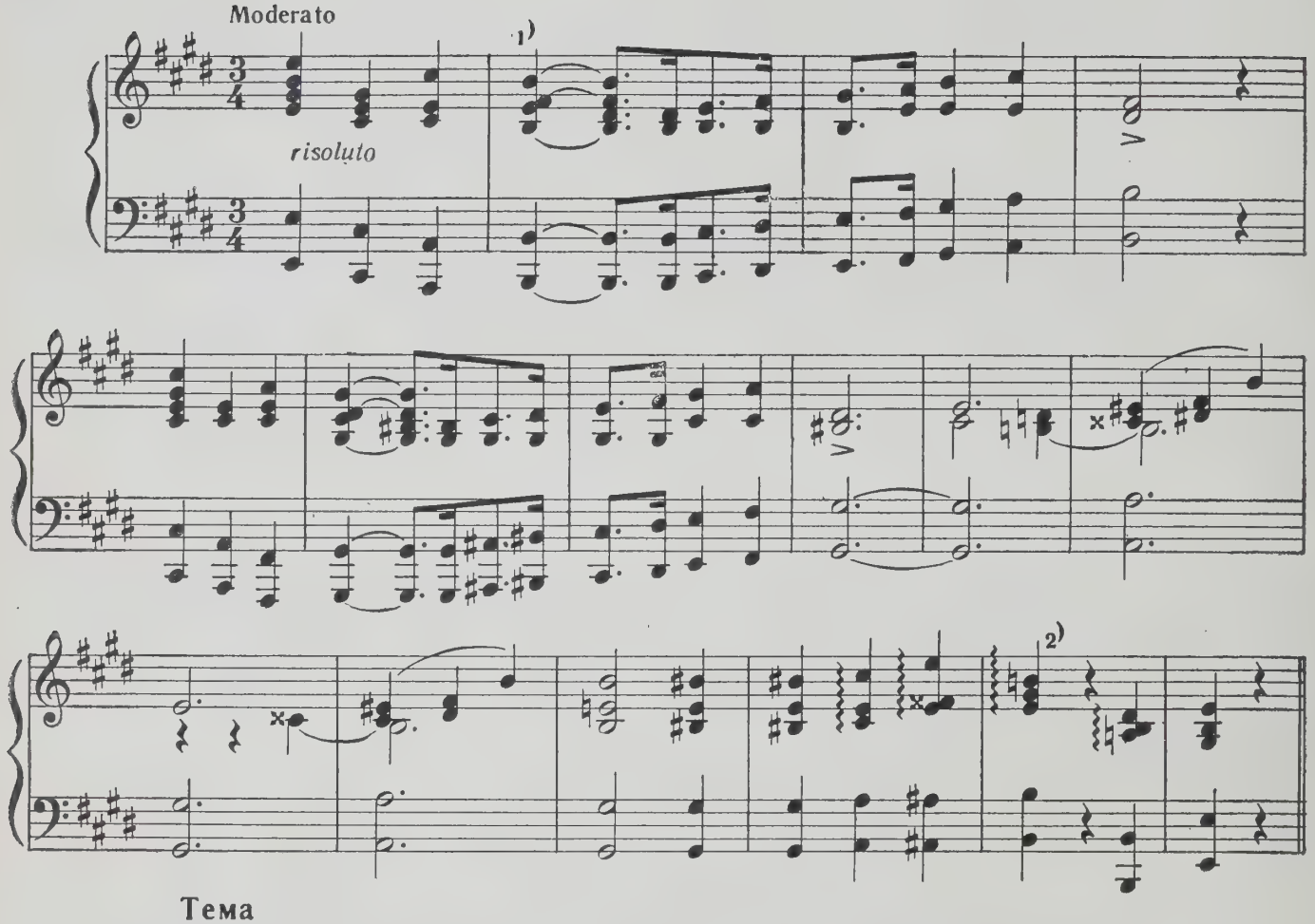



Кода
p


pp
f
ff
sf
sf
sf

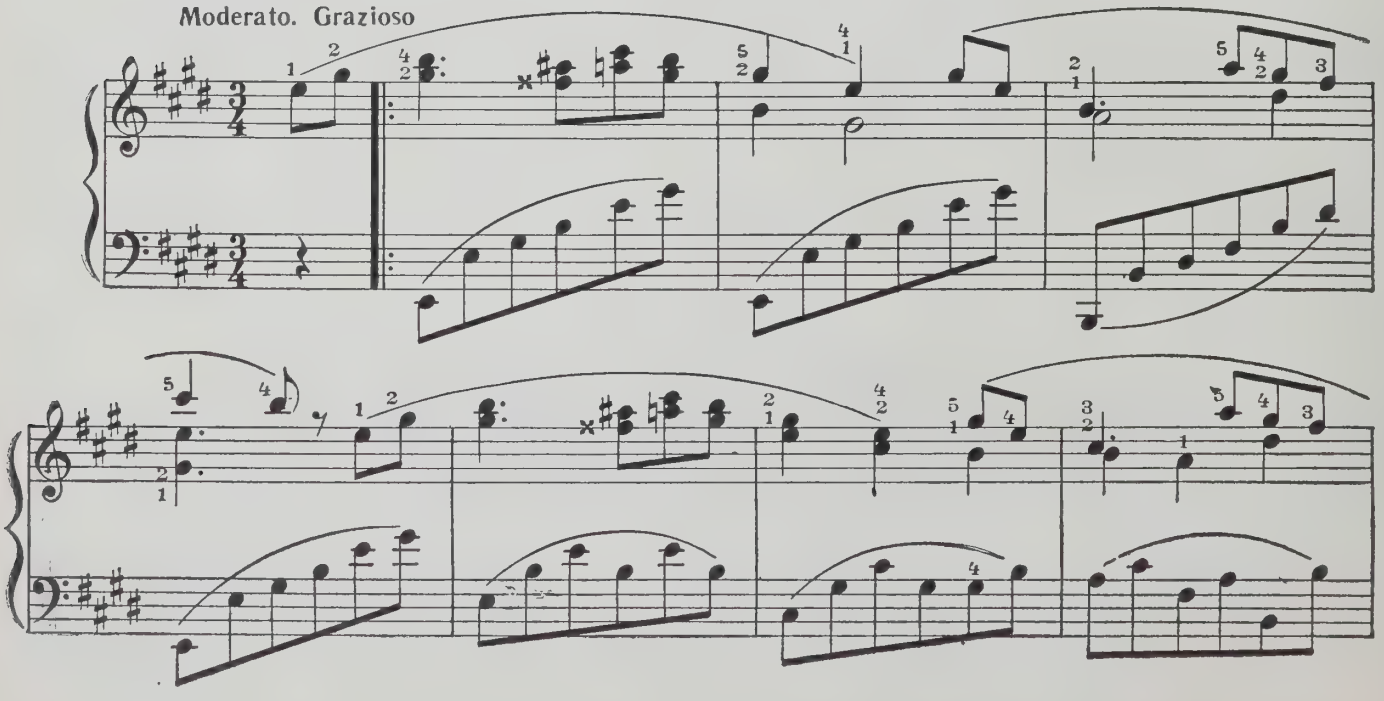
ВАРИАЦИИ НА РОМАНС

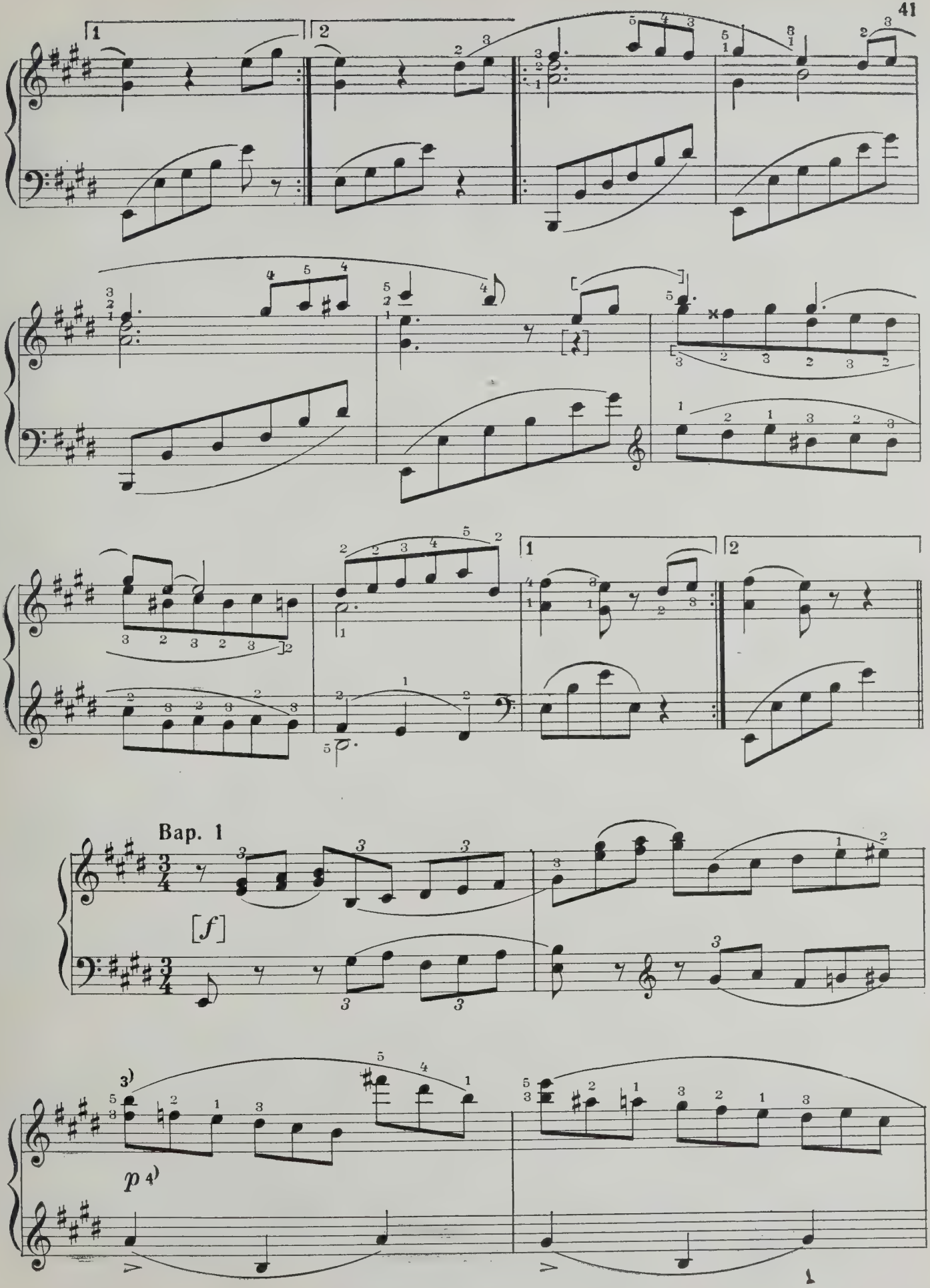
„BENEDETTA SIÀ LA MADRE"

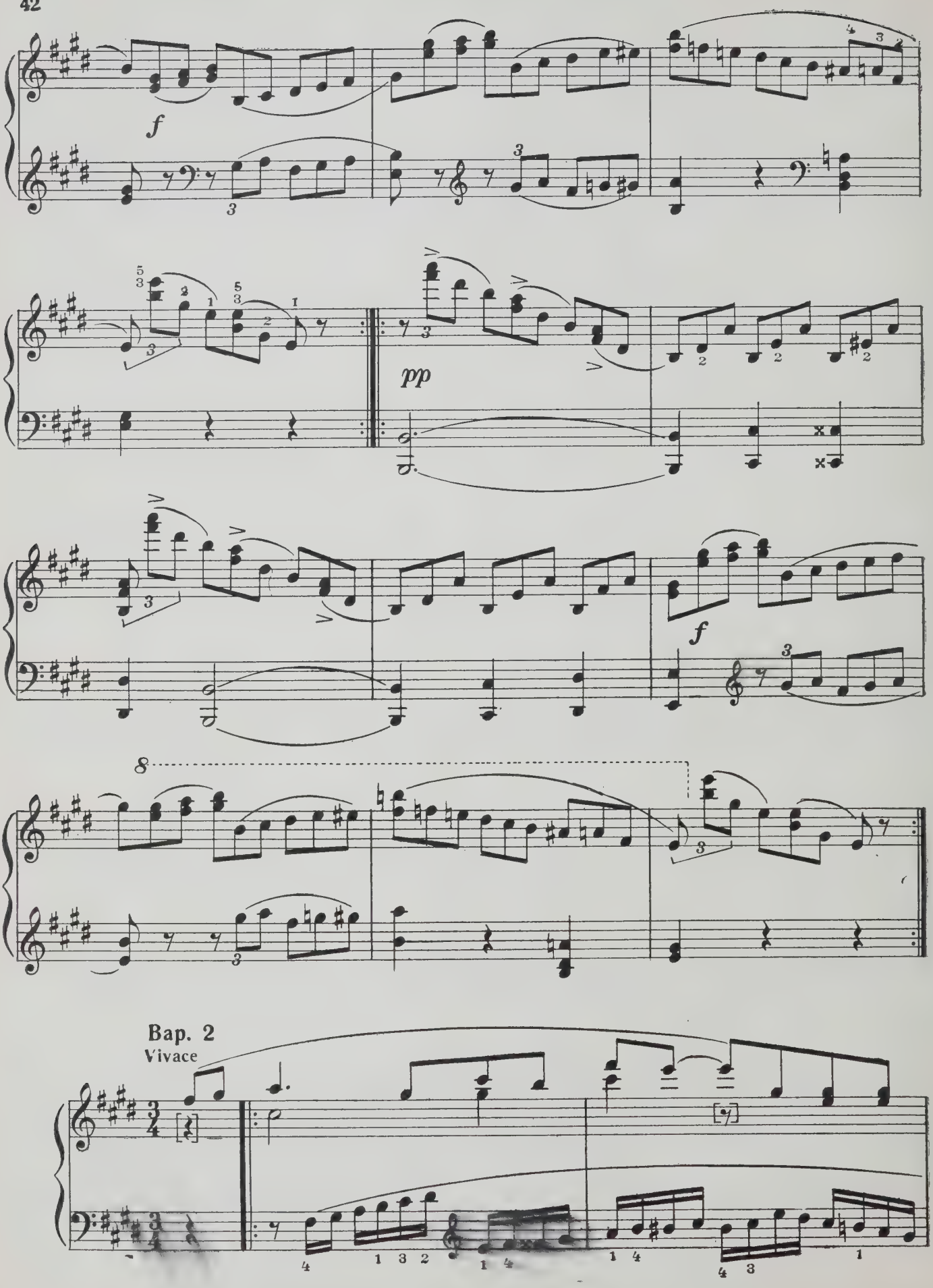


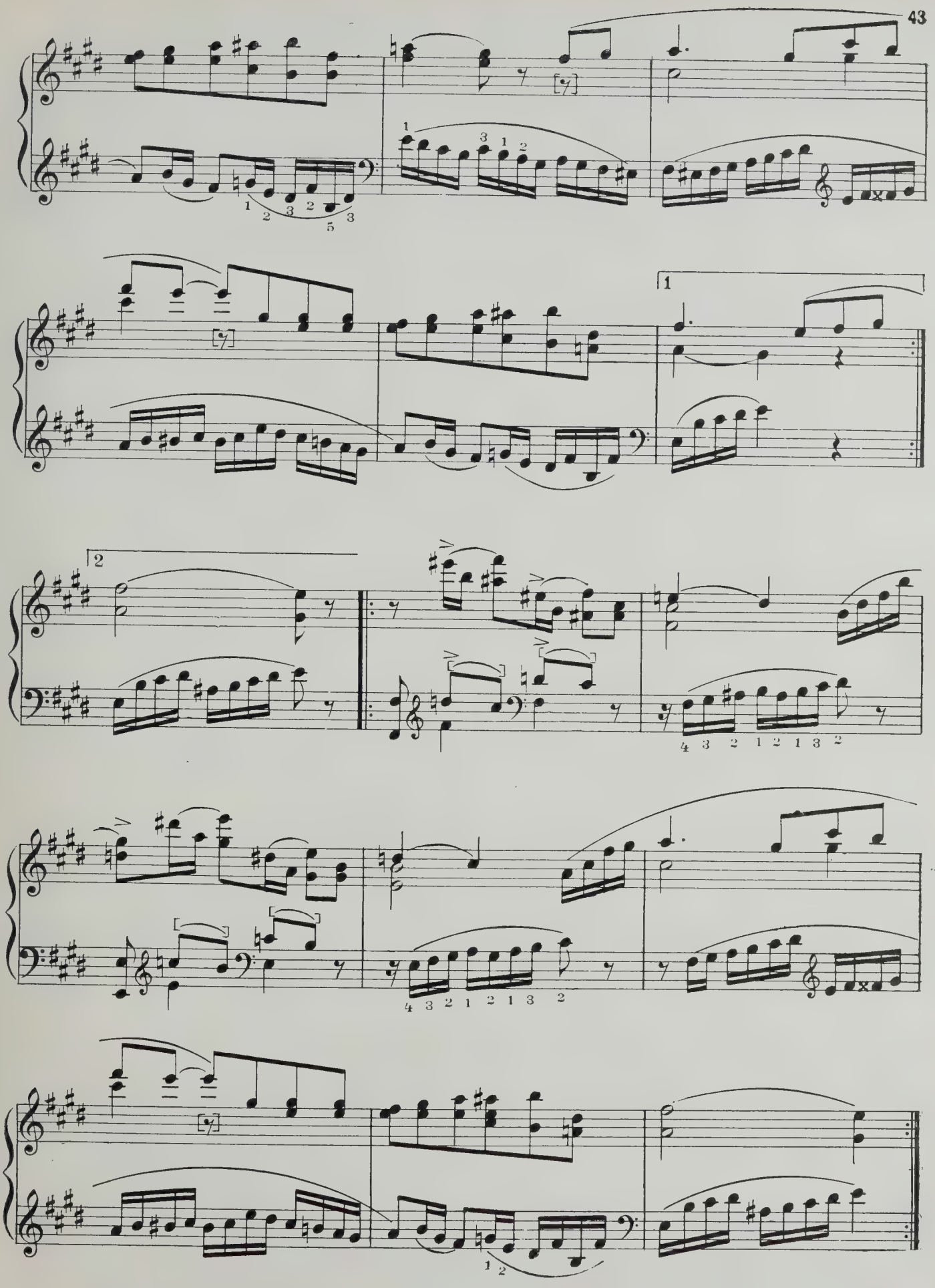
Тема

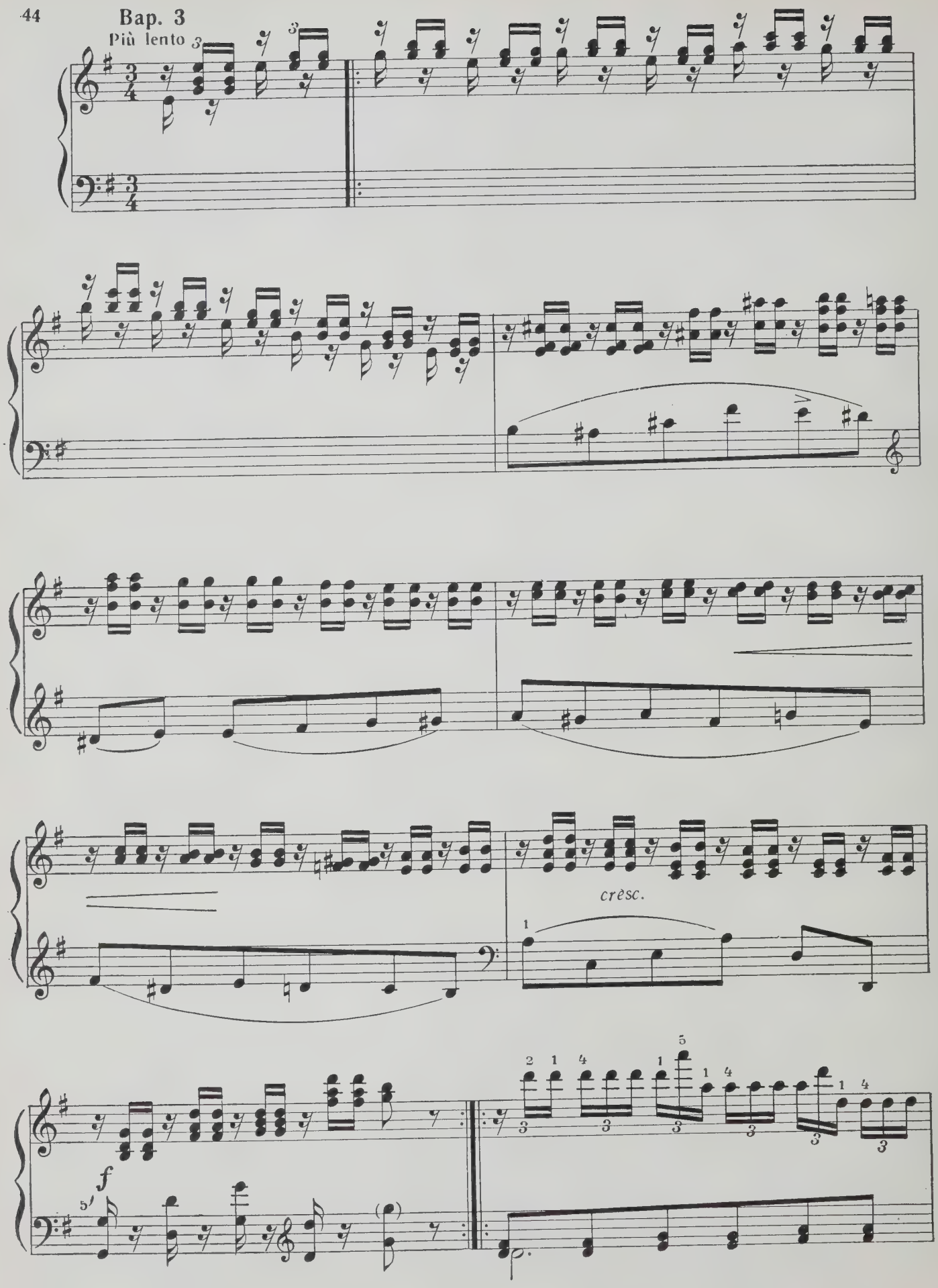
Moderato. Grazioso

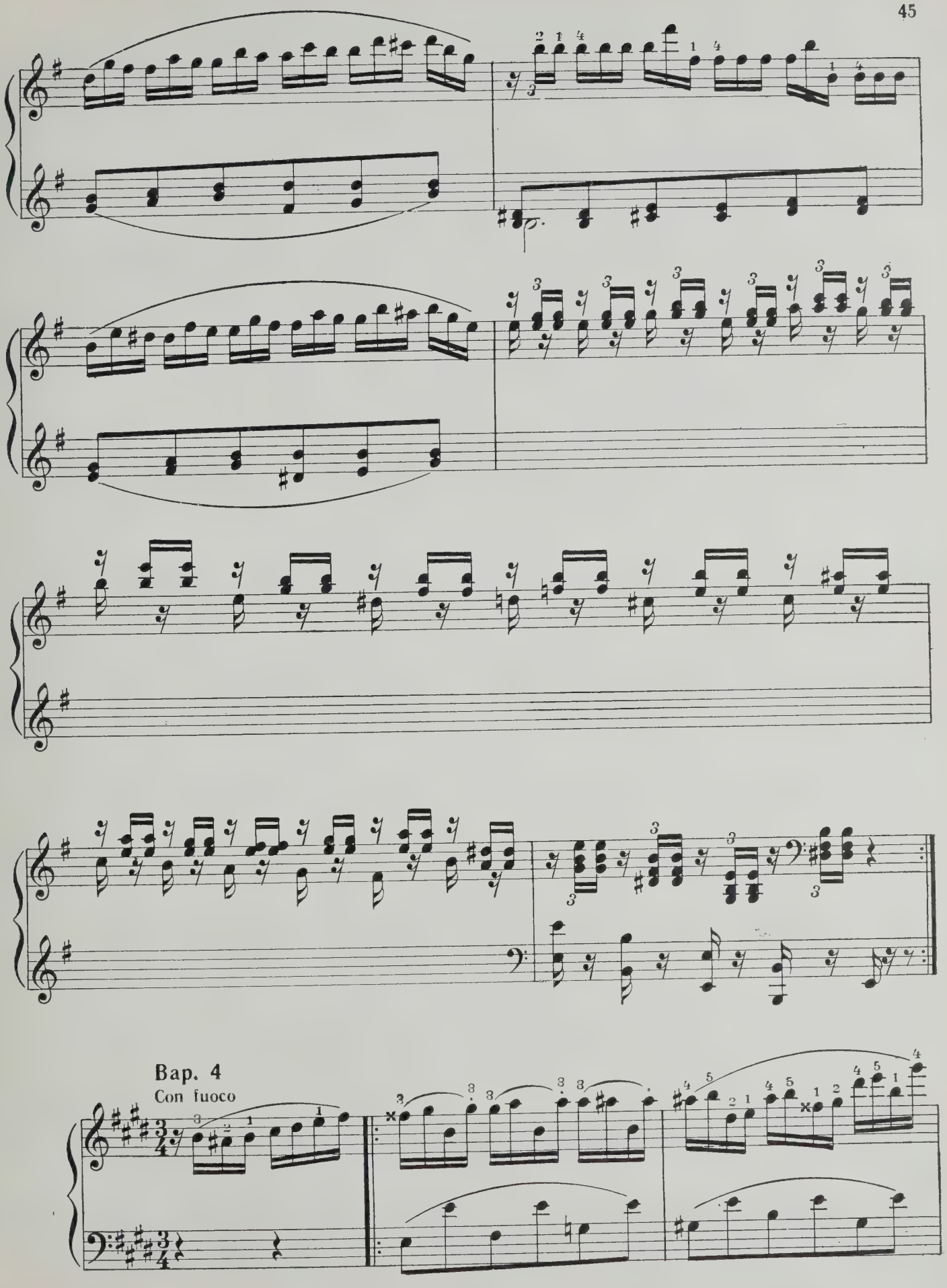


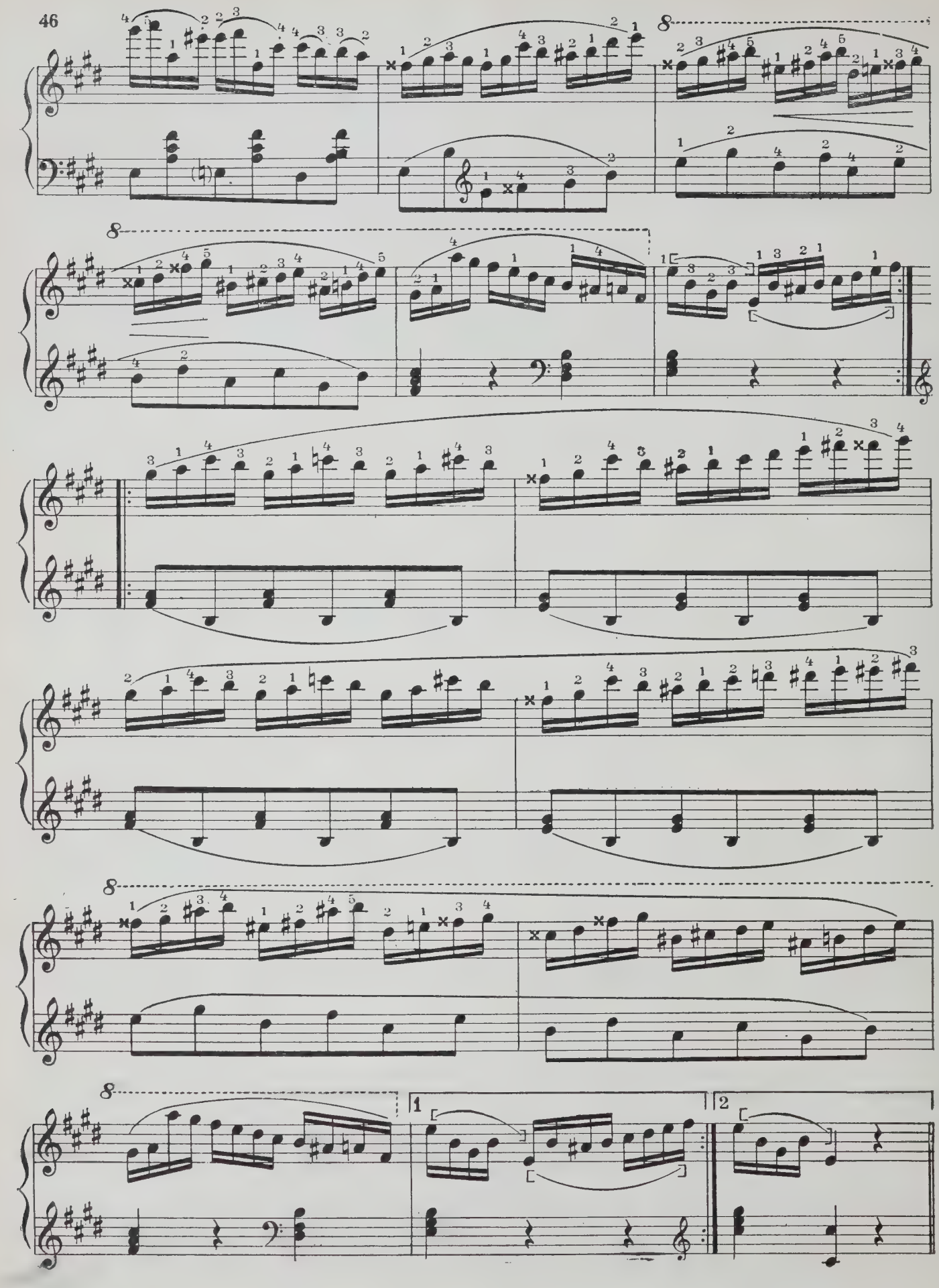

1
2
1
2
Bap. 1
[f]
3)
p 4)


f
pp
f
8
Bap. 2
Vivace

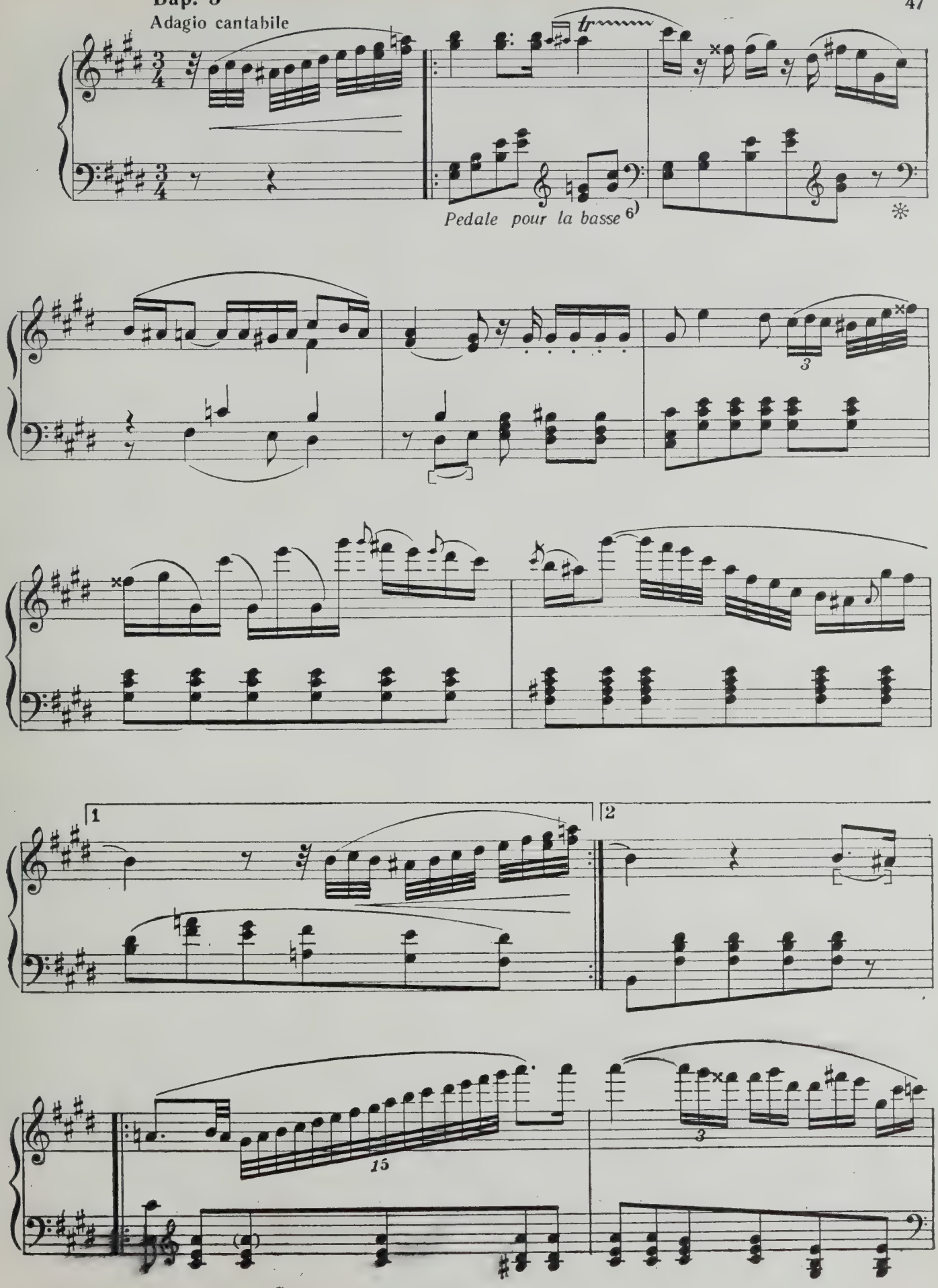


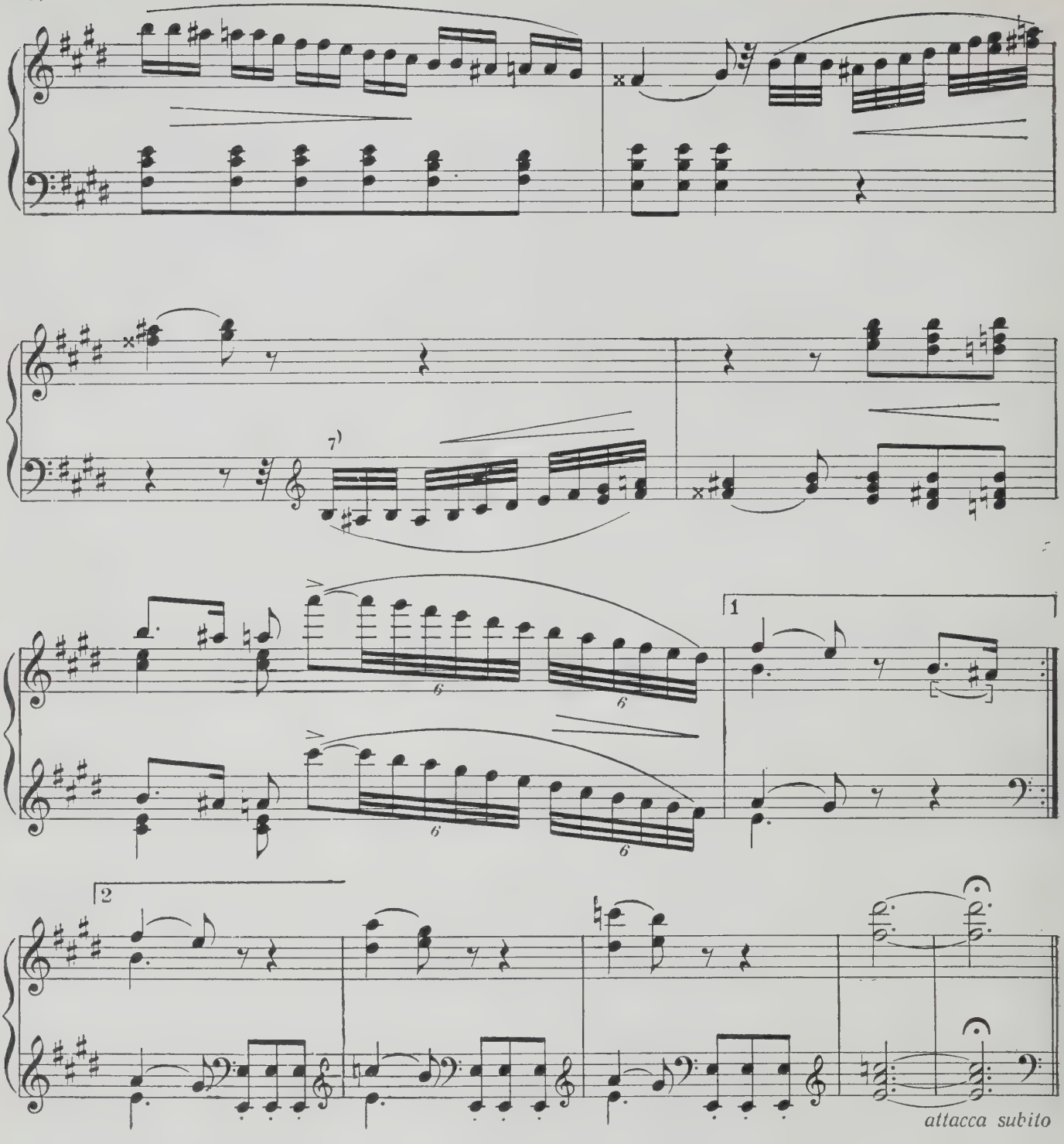

Bap. 3
Più lento
cresc.
f


Bap. 4
Con fuoco



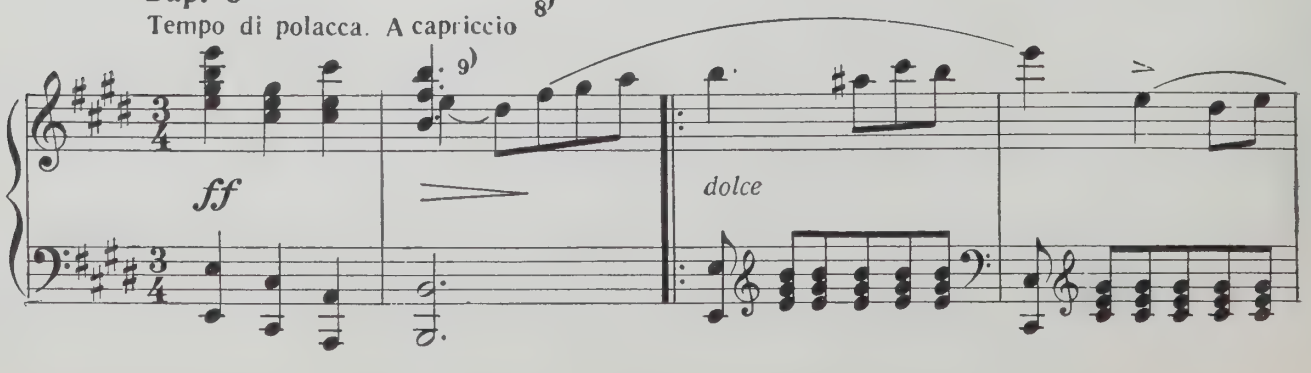
Bap. 5
Adagio cantabile

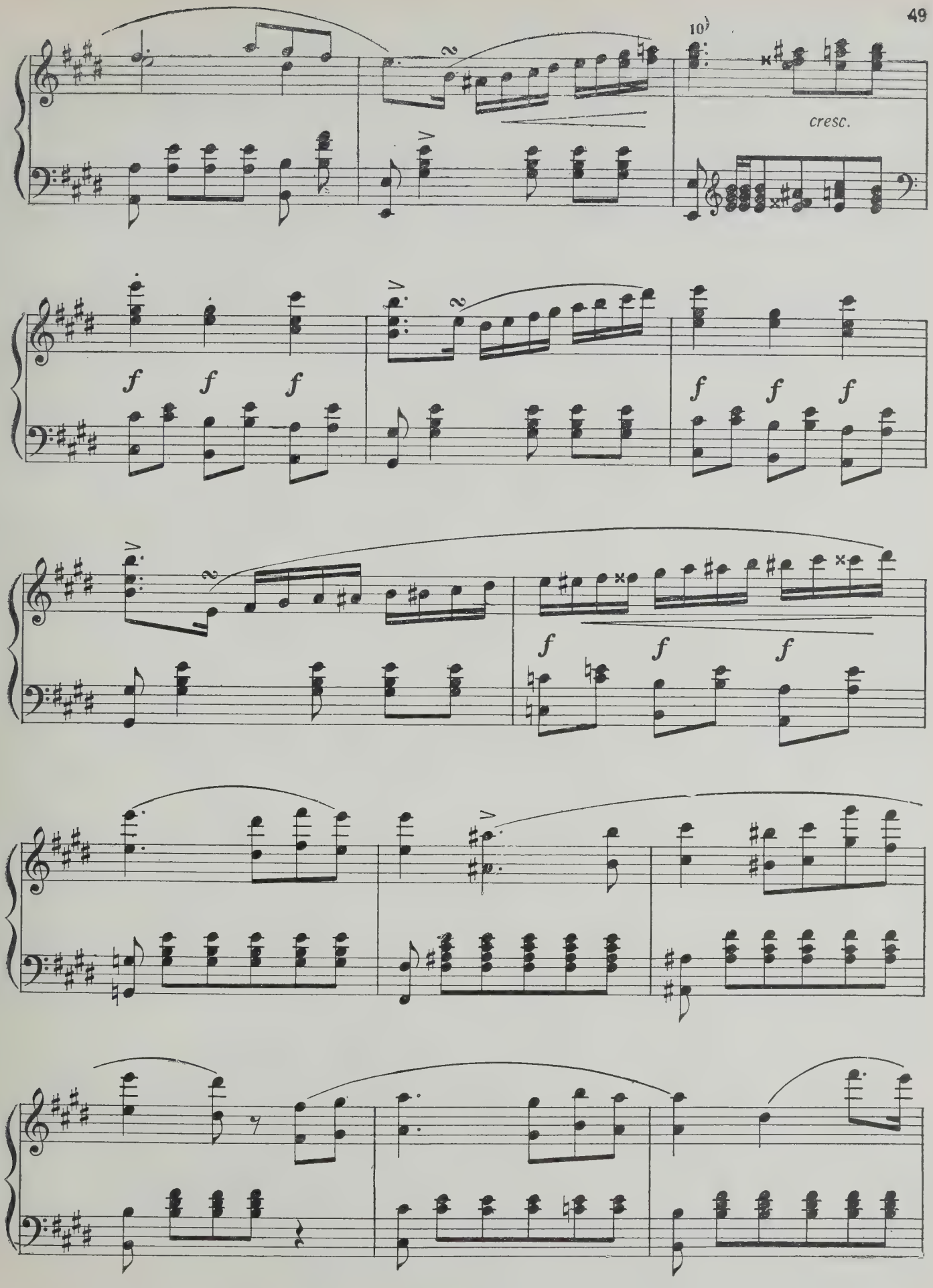


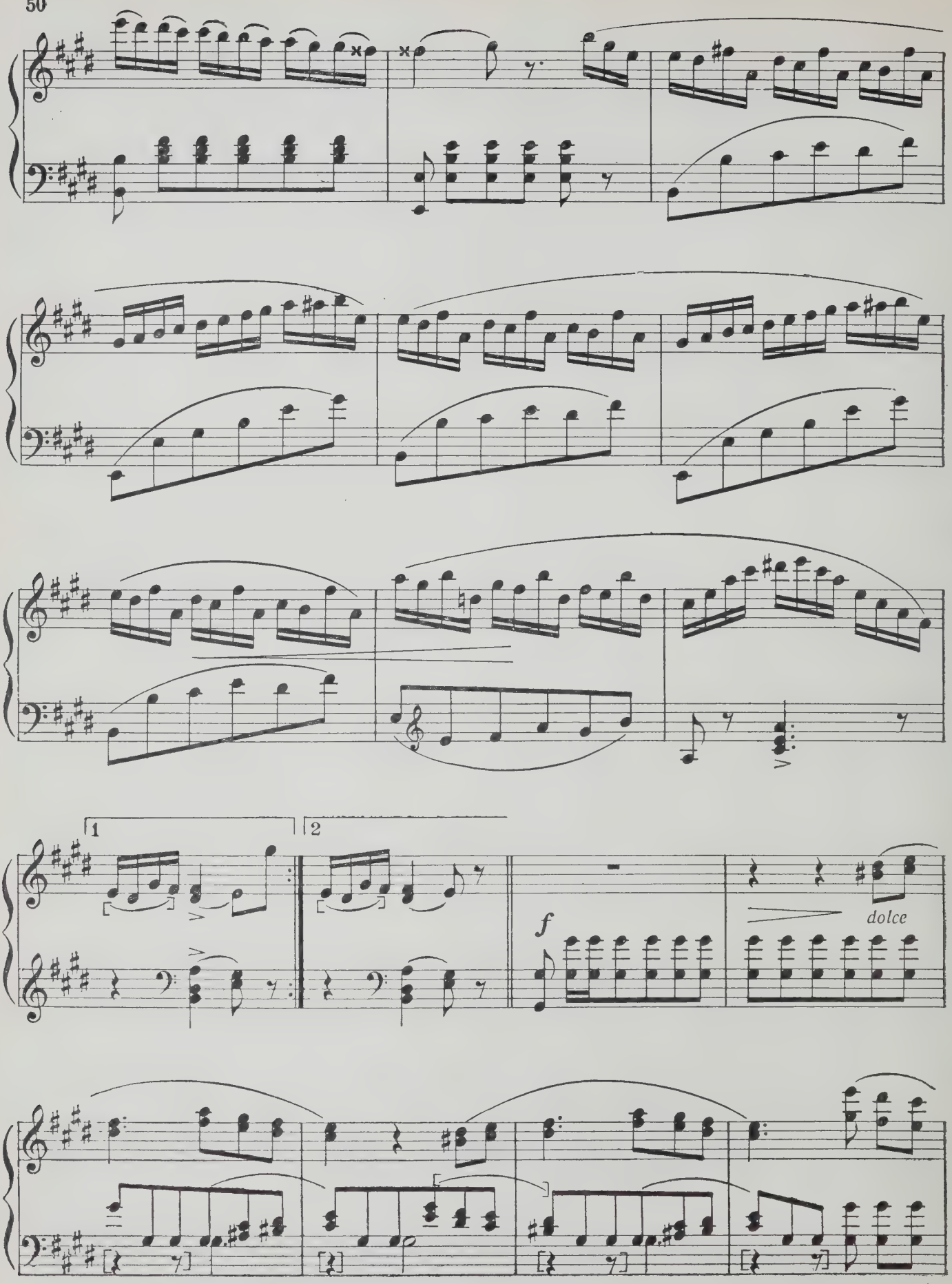


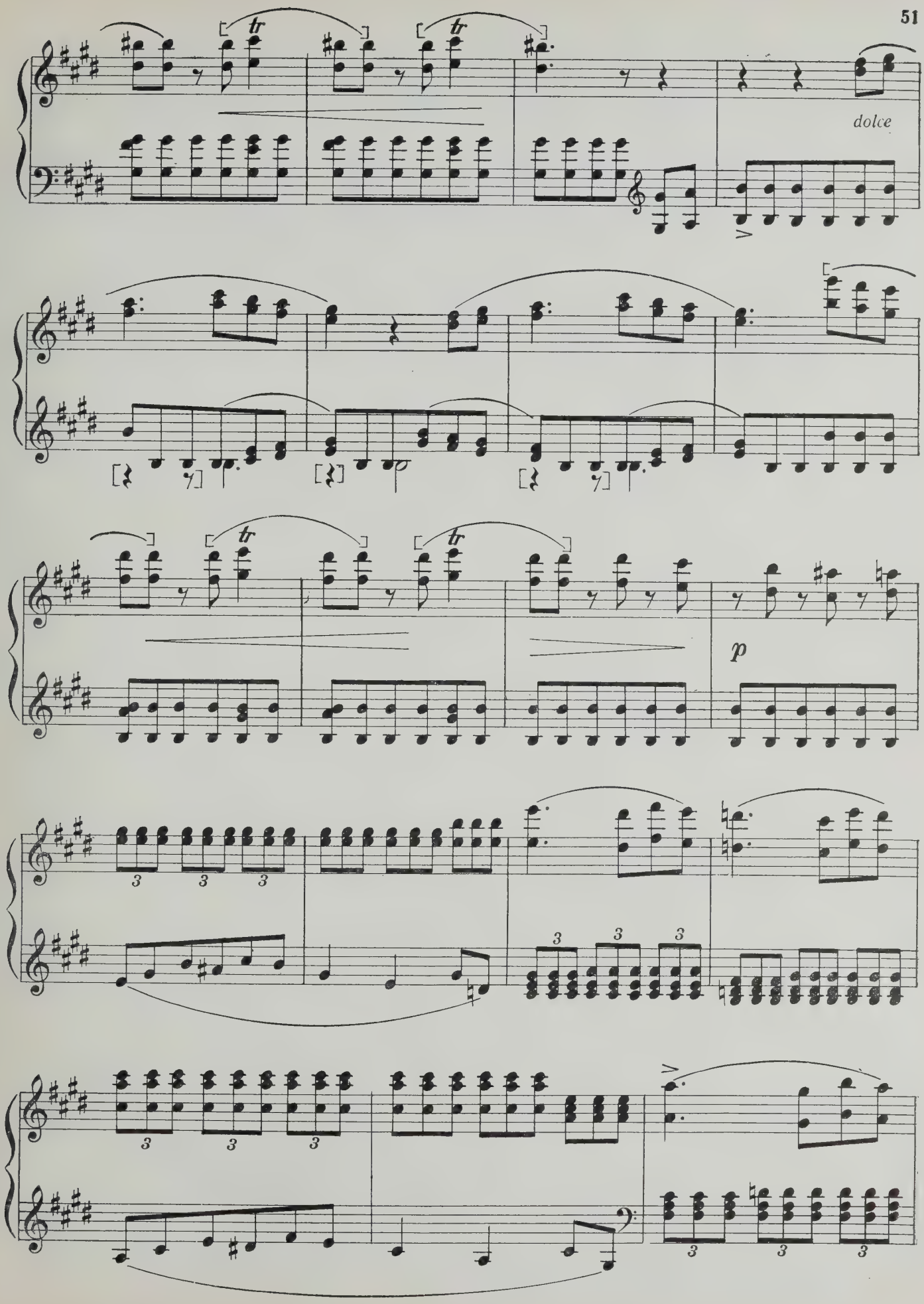
Bap. 6

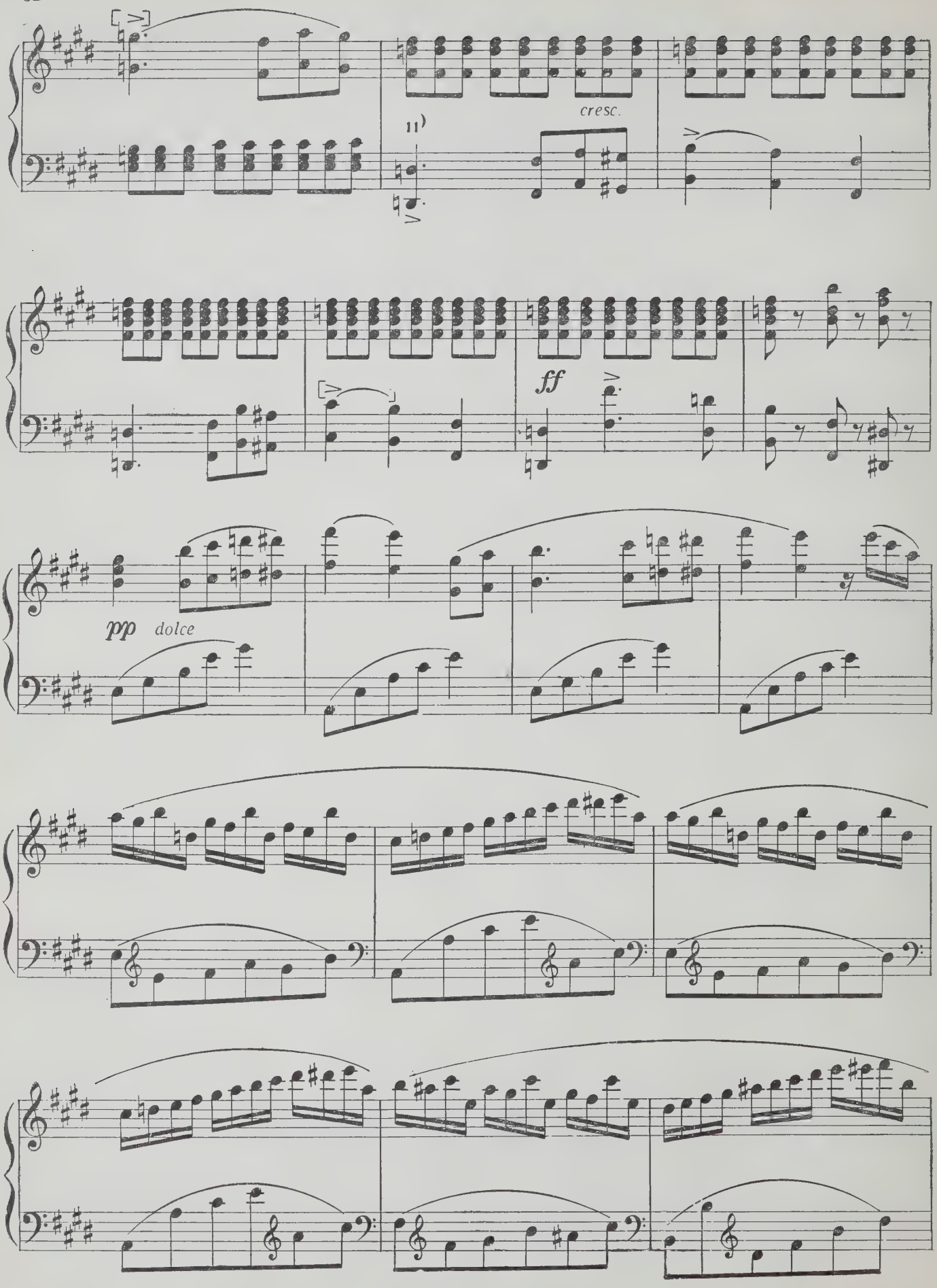
Tempo di polacca. A capriccio 8)

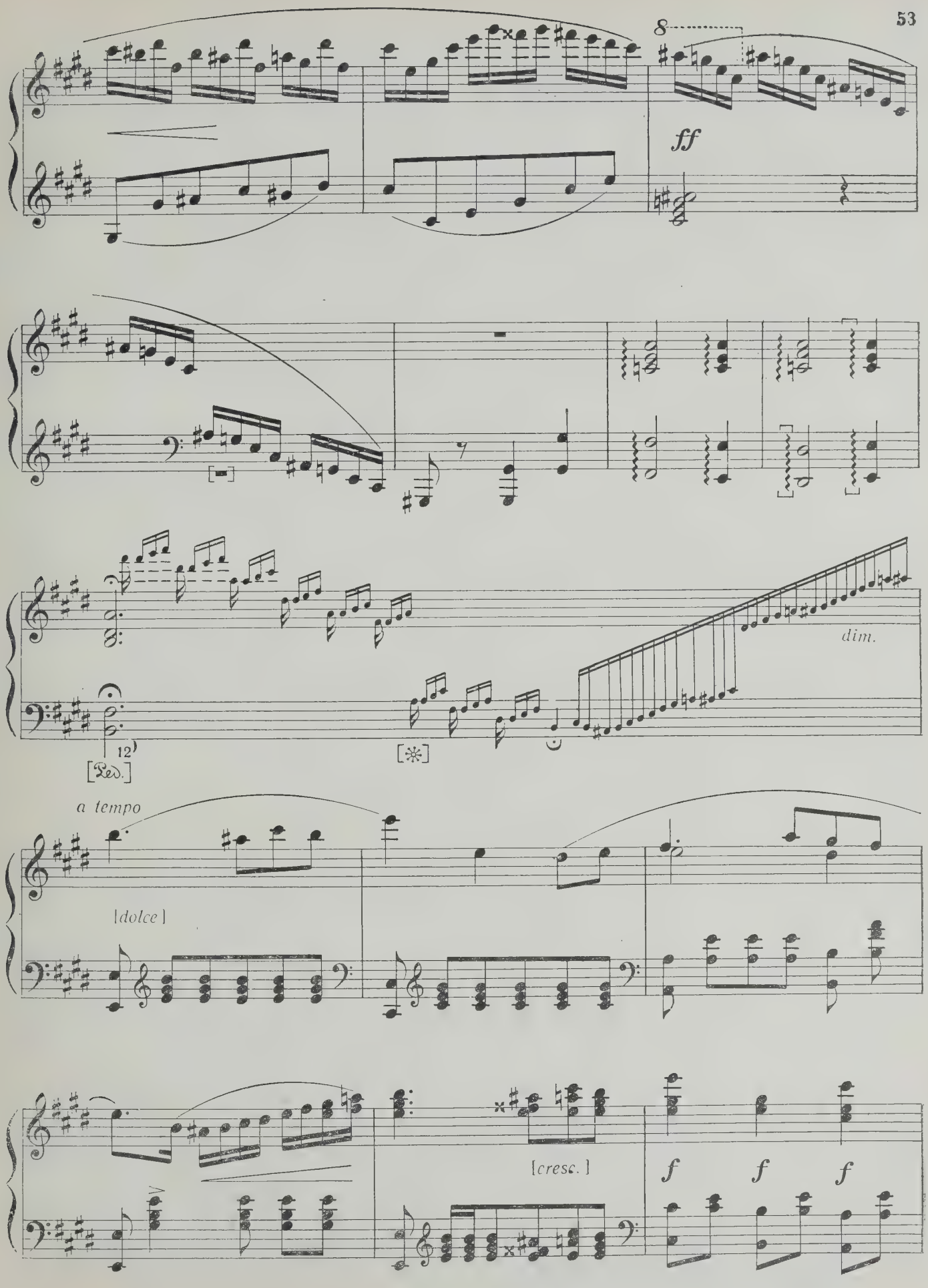


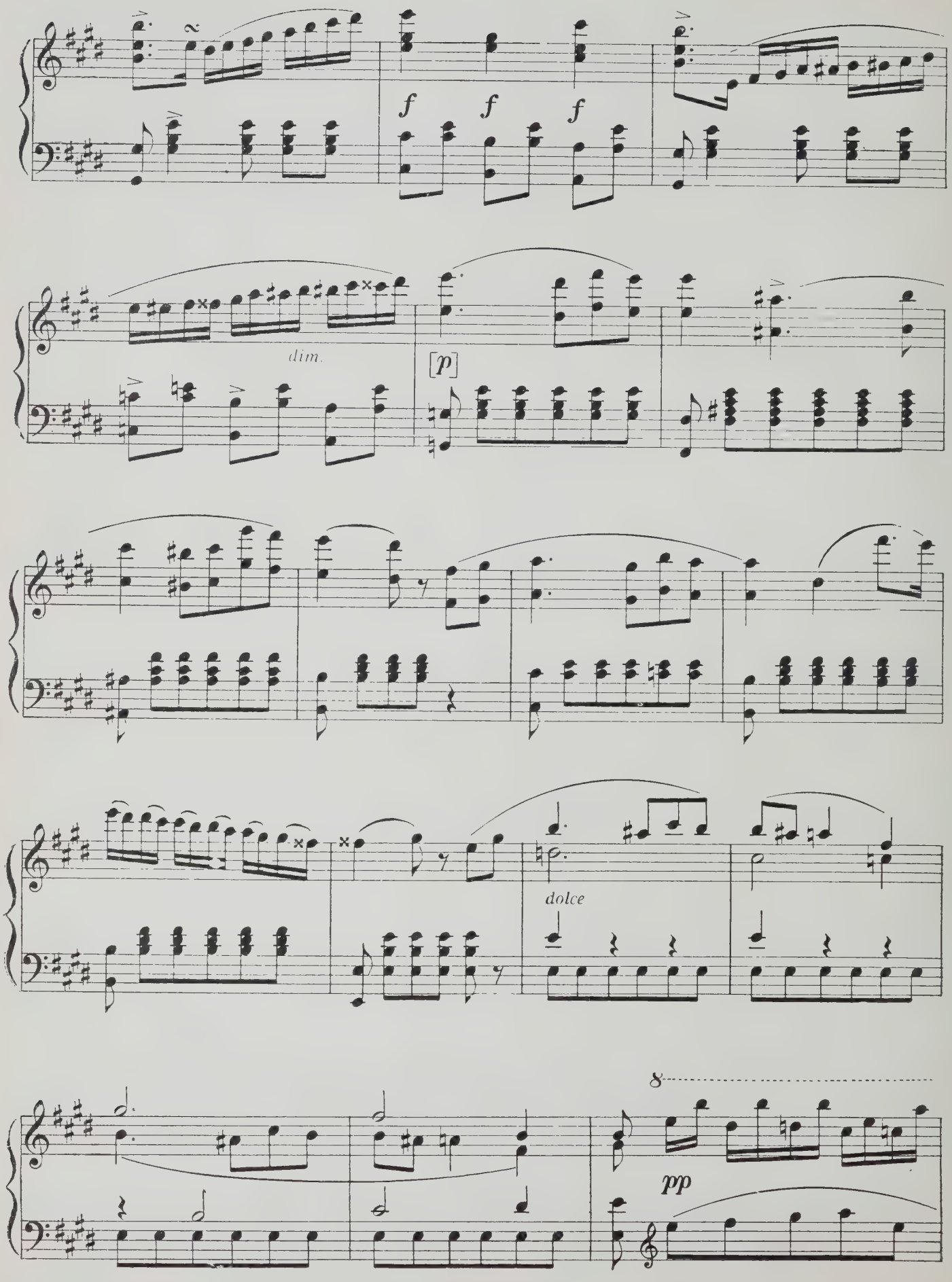

10
cresc.
f f f
f f f
f f f

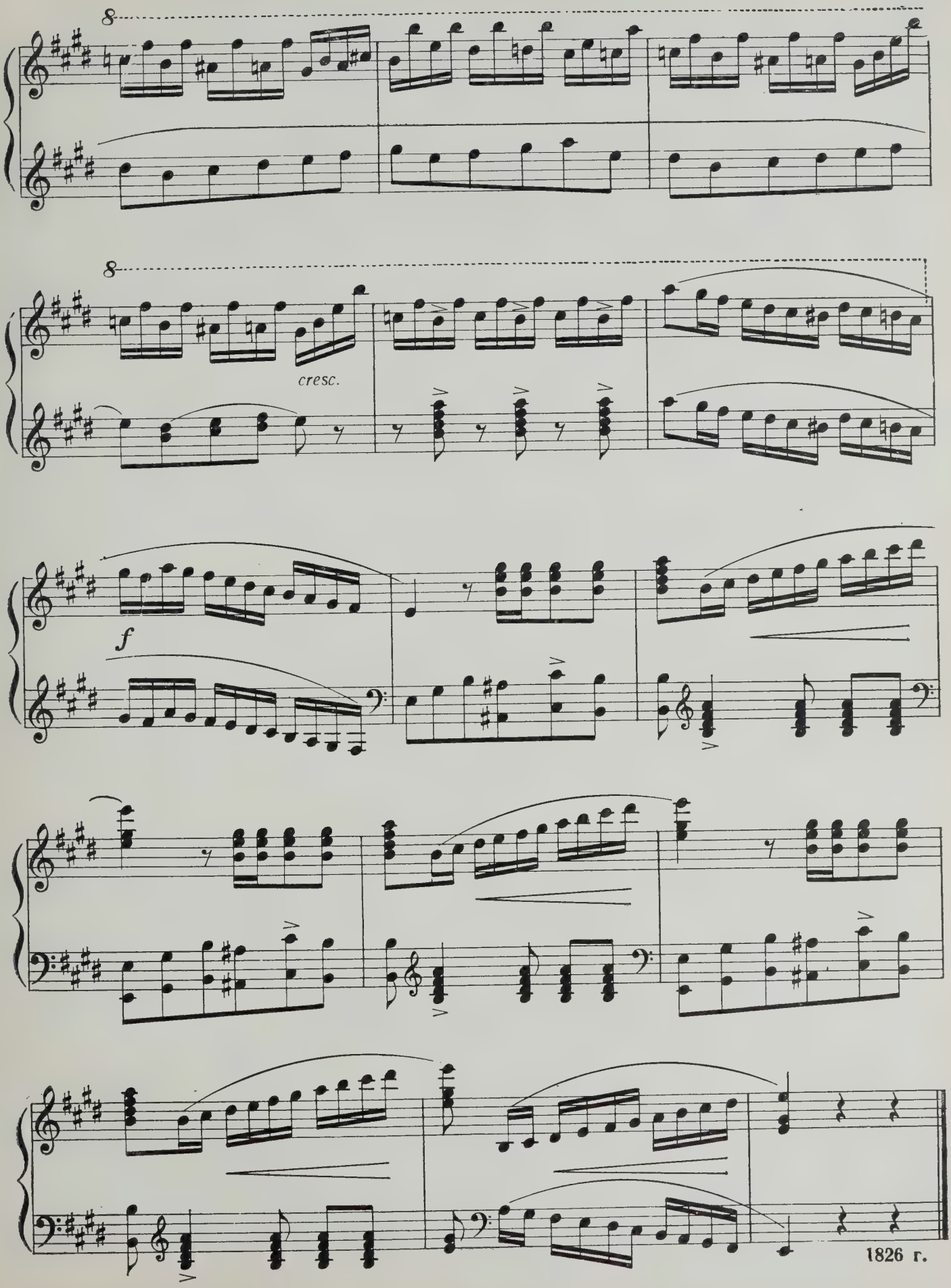

1
2
f
dolce


tr
tr
dolce
tr
tr
p
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3


cresc.
ff
pp dolce


8
ff
dim.
[Ped.]
[*]
a tempo
[dolce]
[cresc.]
f
f
f


f f f
dim.
[p]
dolce
8
pp

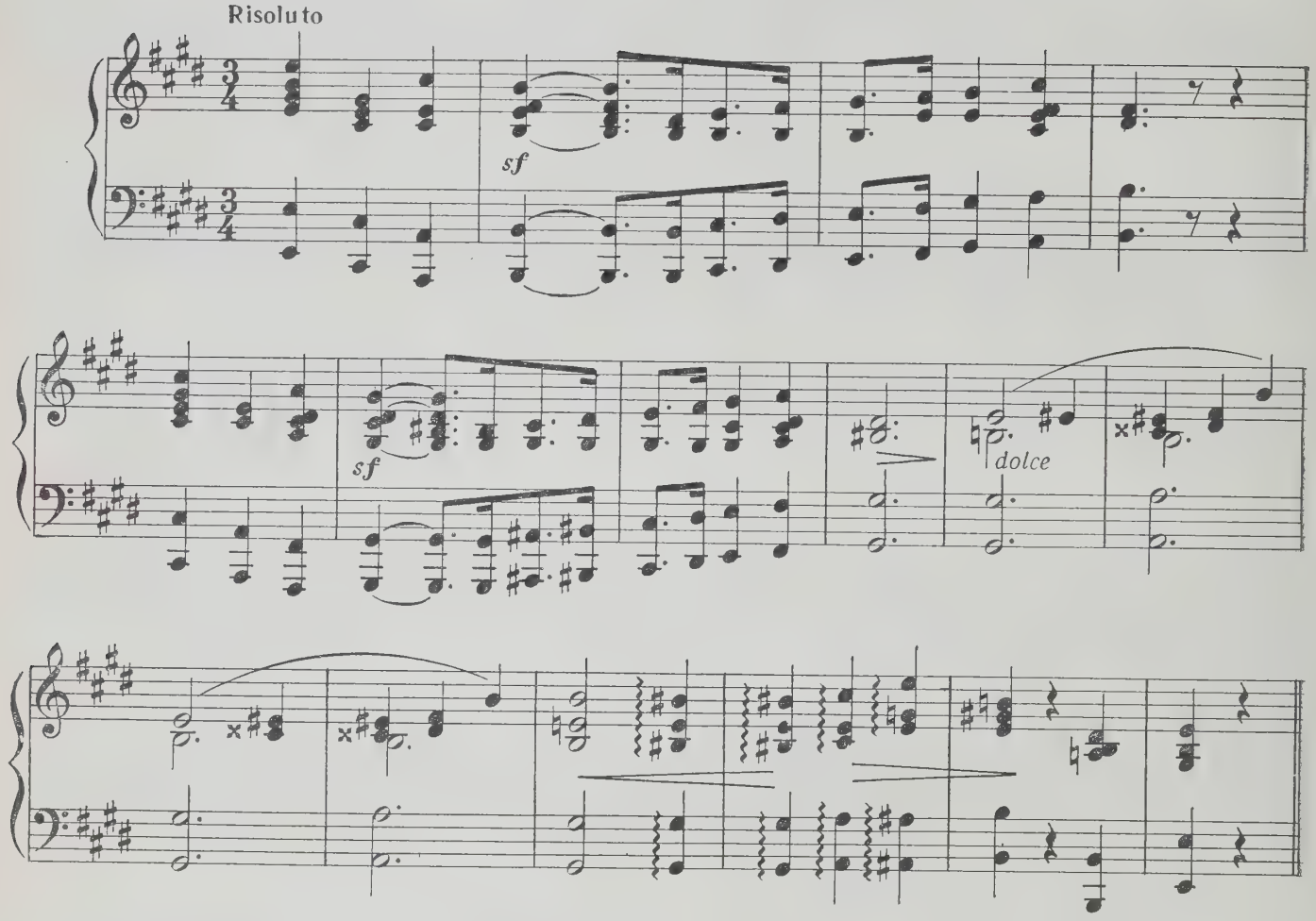


1826 г.

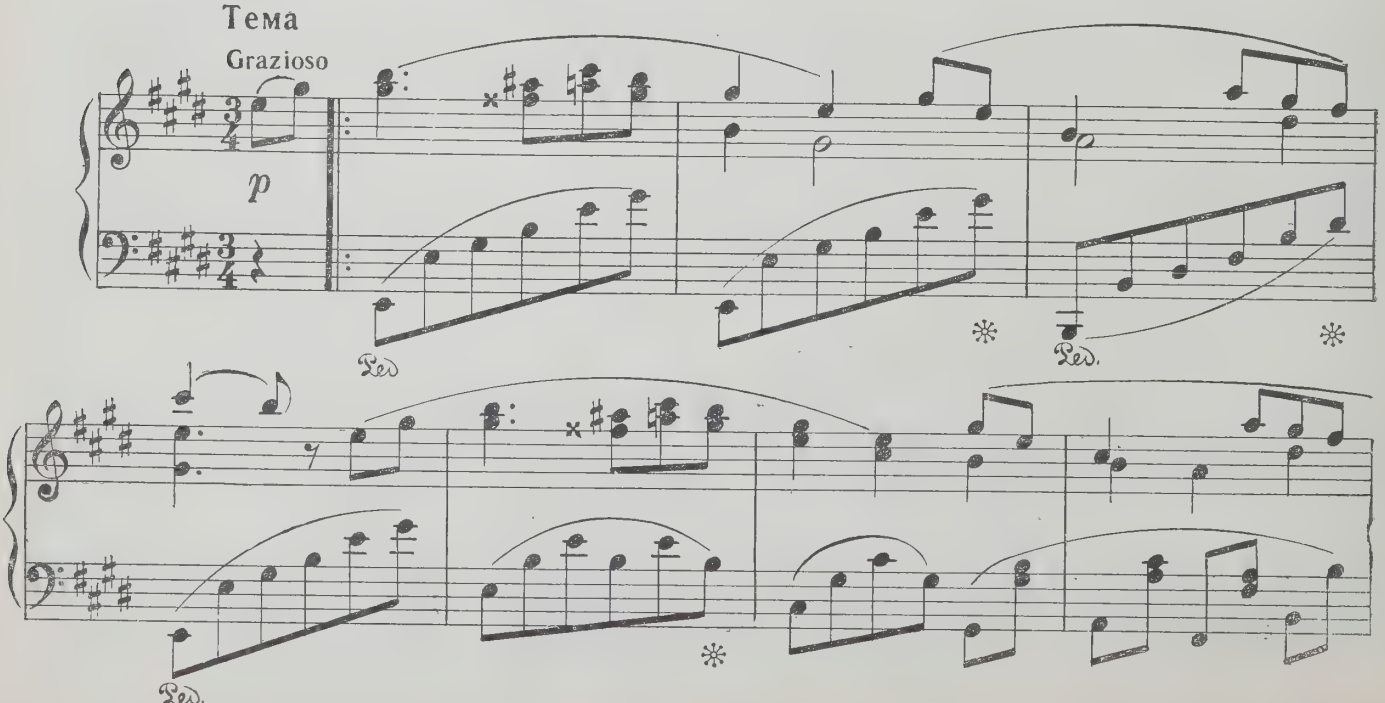
ВАРИАЦИИ НА РОМАНС

„BENEDETTA SIÀ LA MADRE"

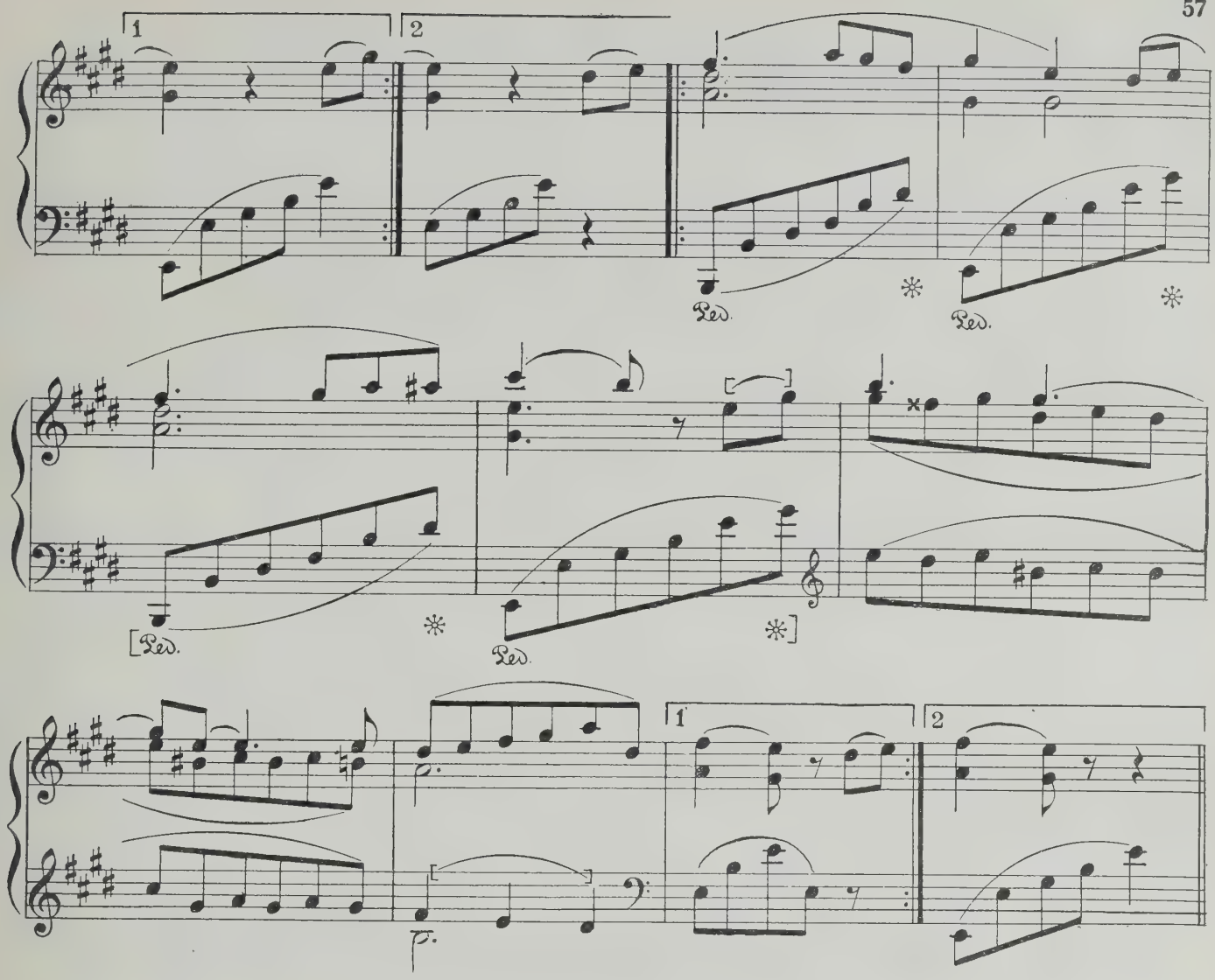
Интродукция



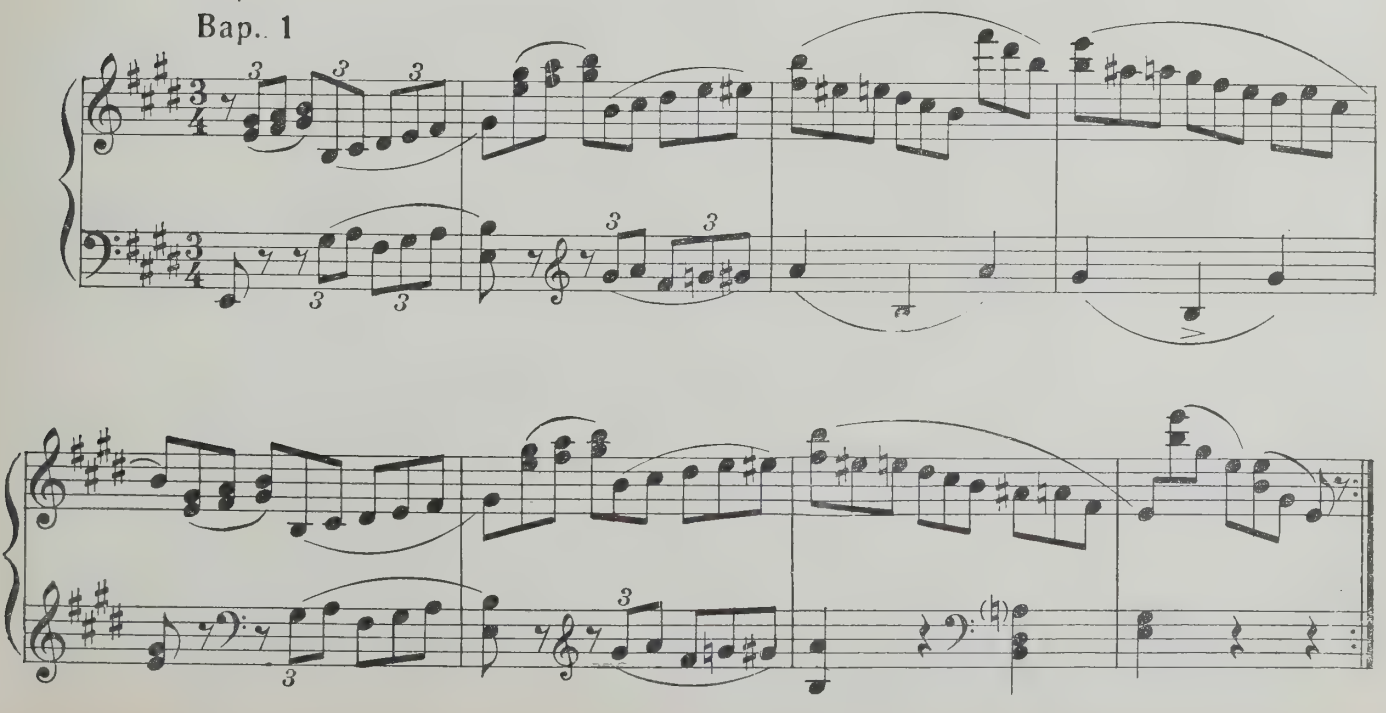
Тема

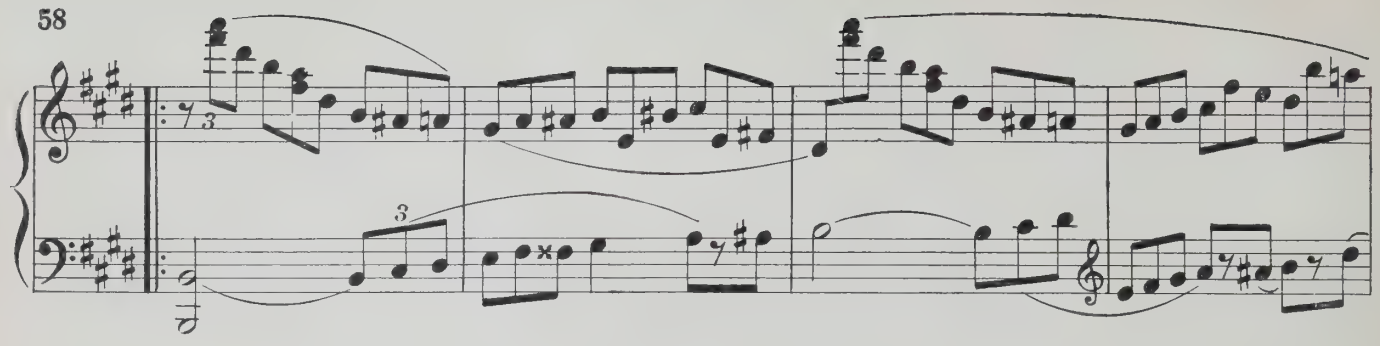


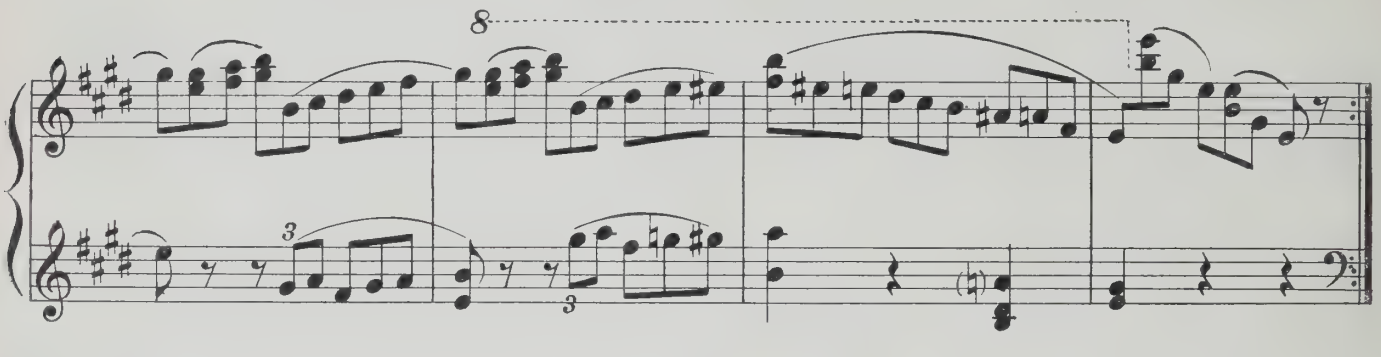
*) Издание И. К. Пец (J. K. Paez)



Bap. 1

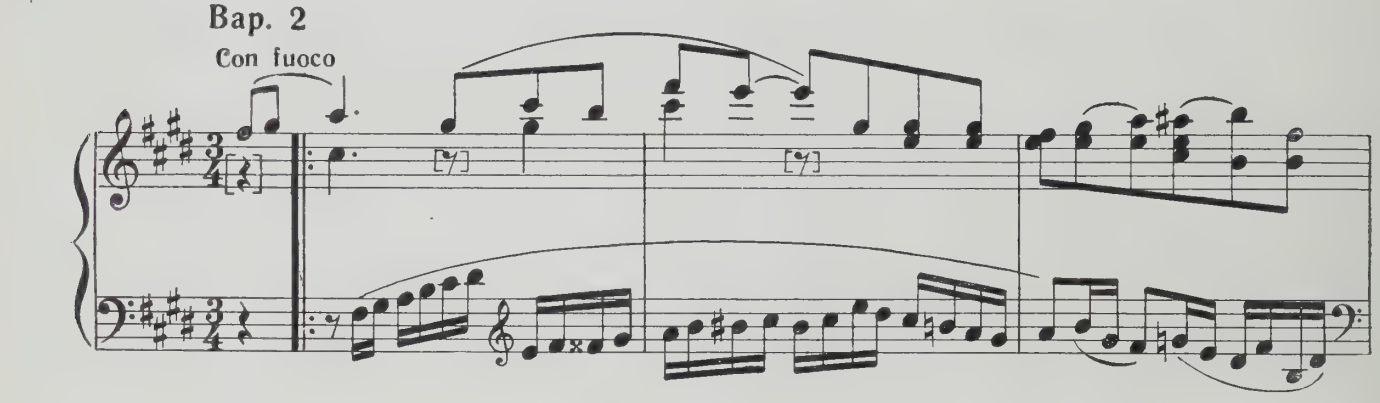


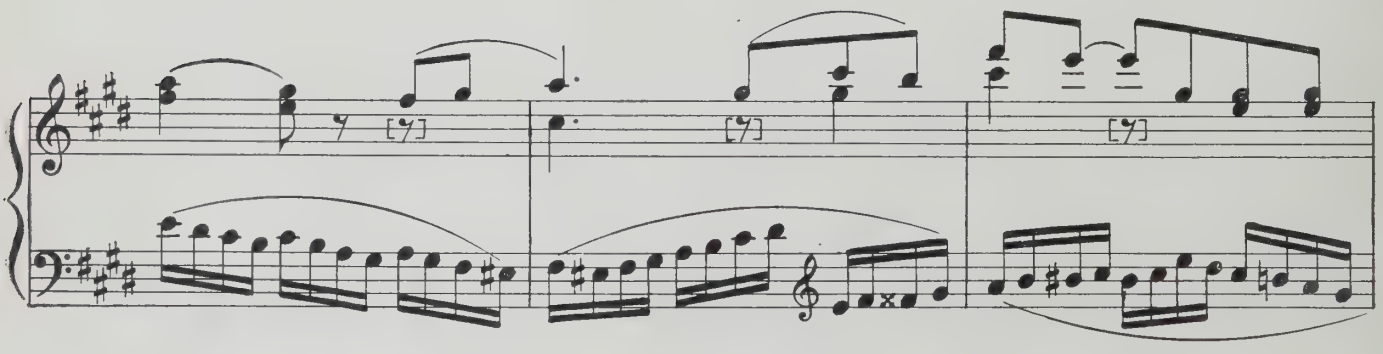


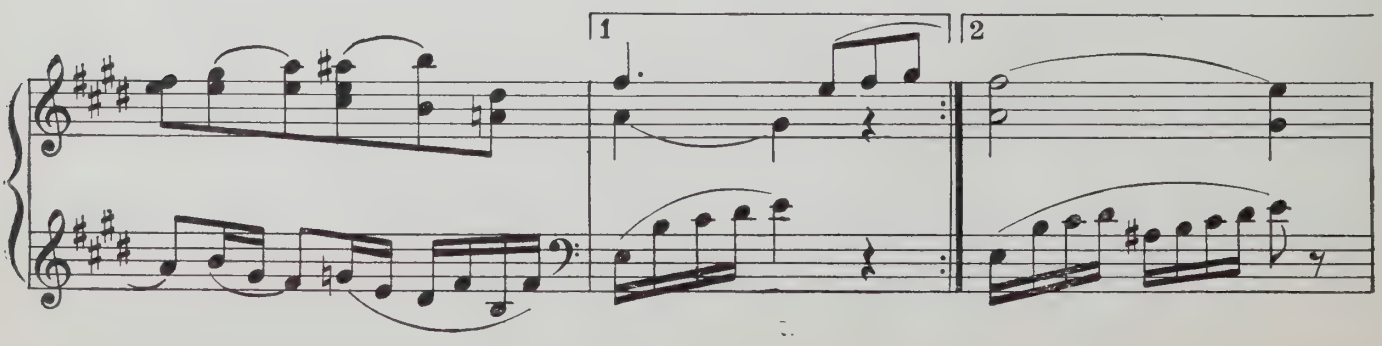


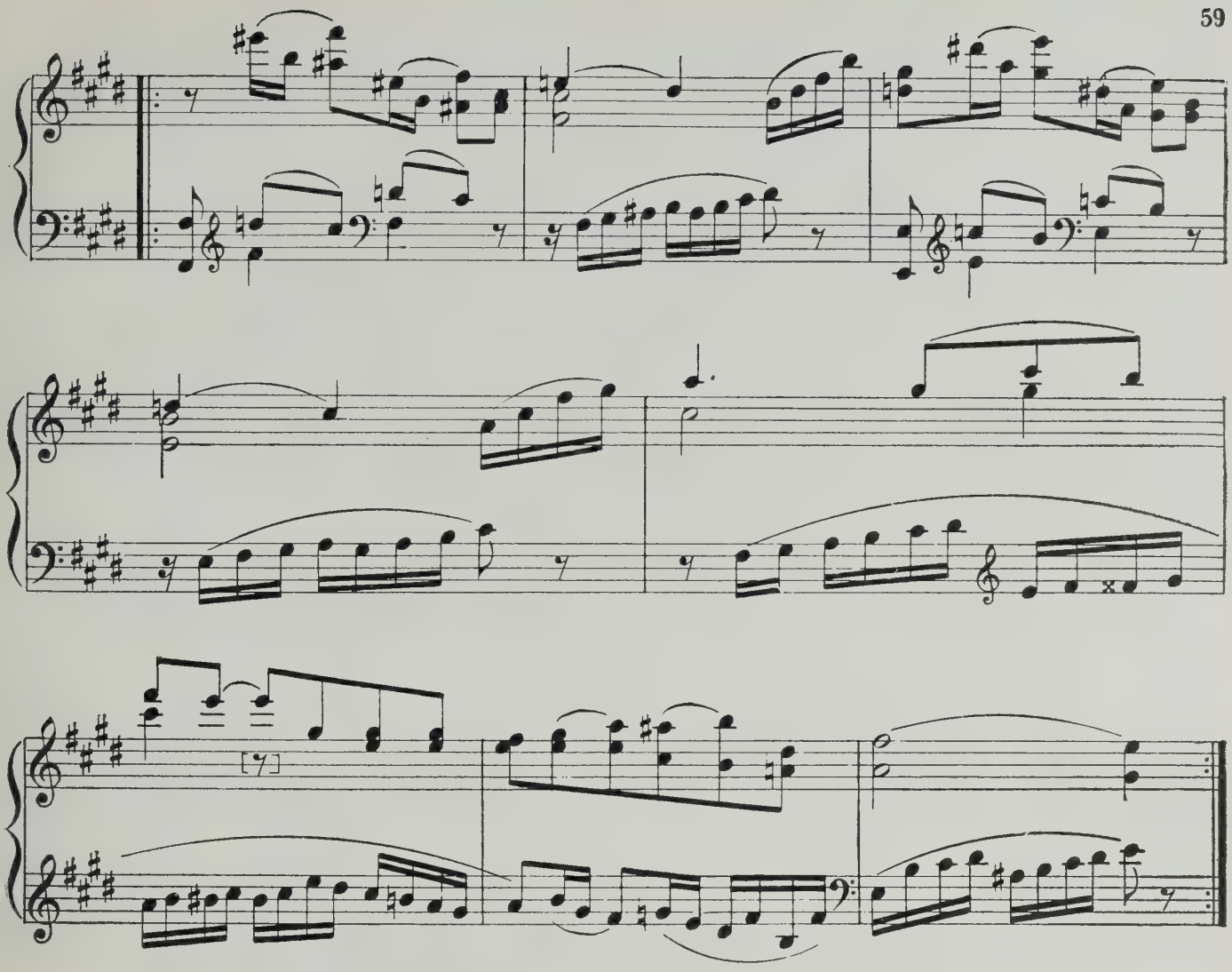
Bap. 2

Con fuoco



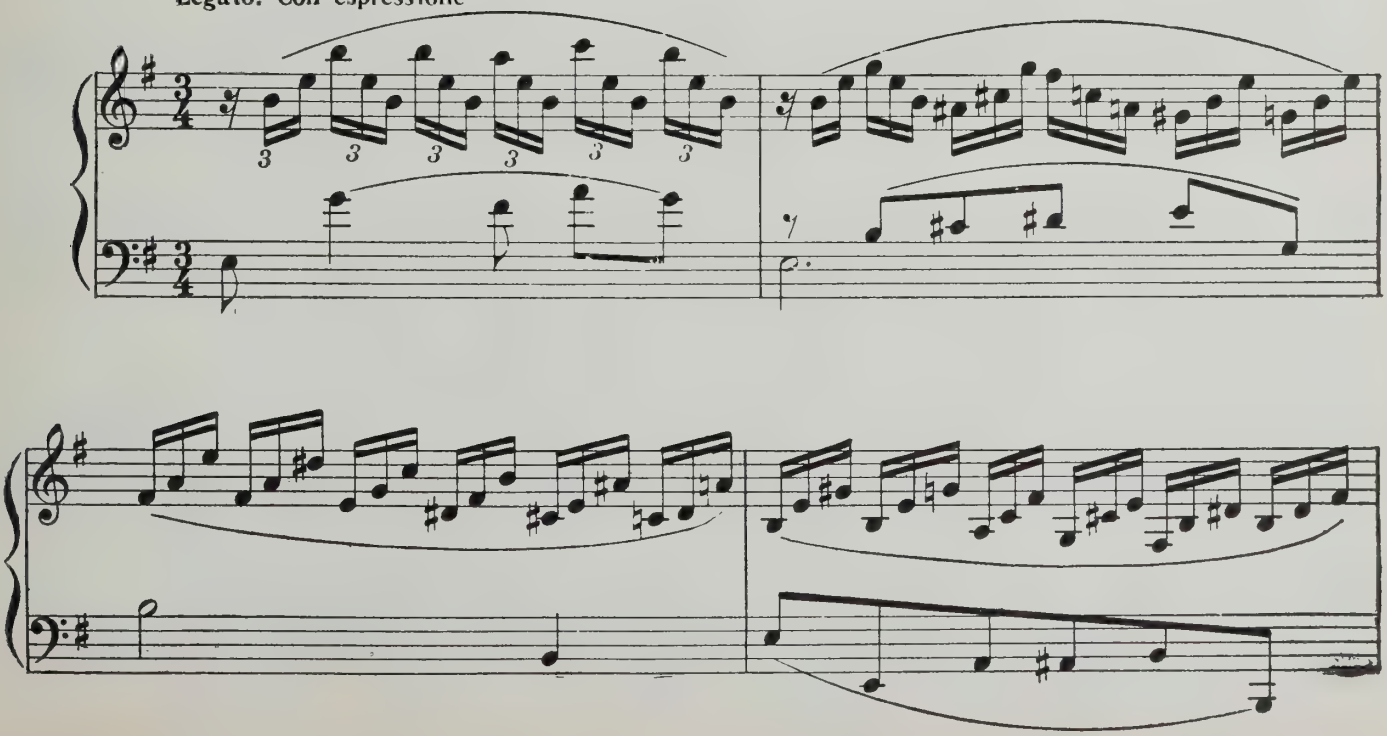


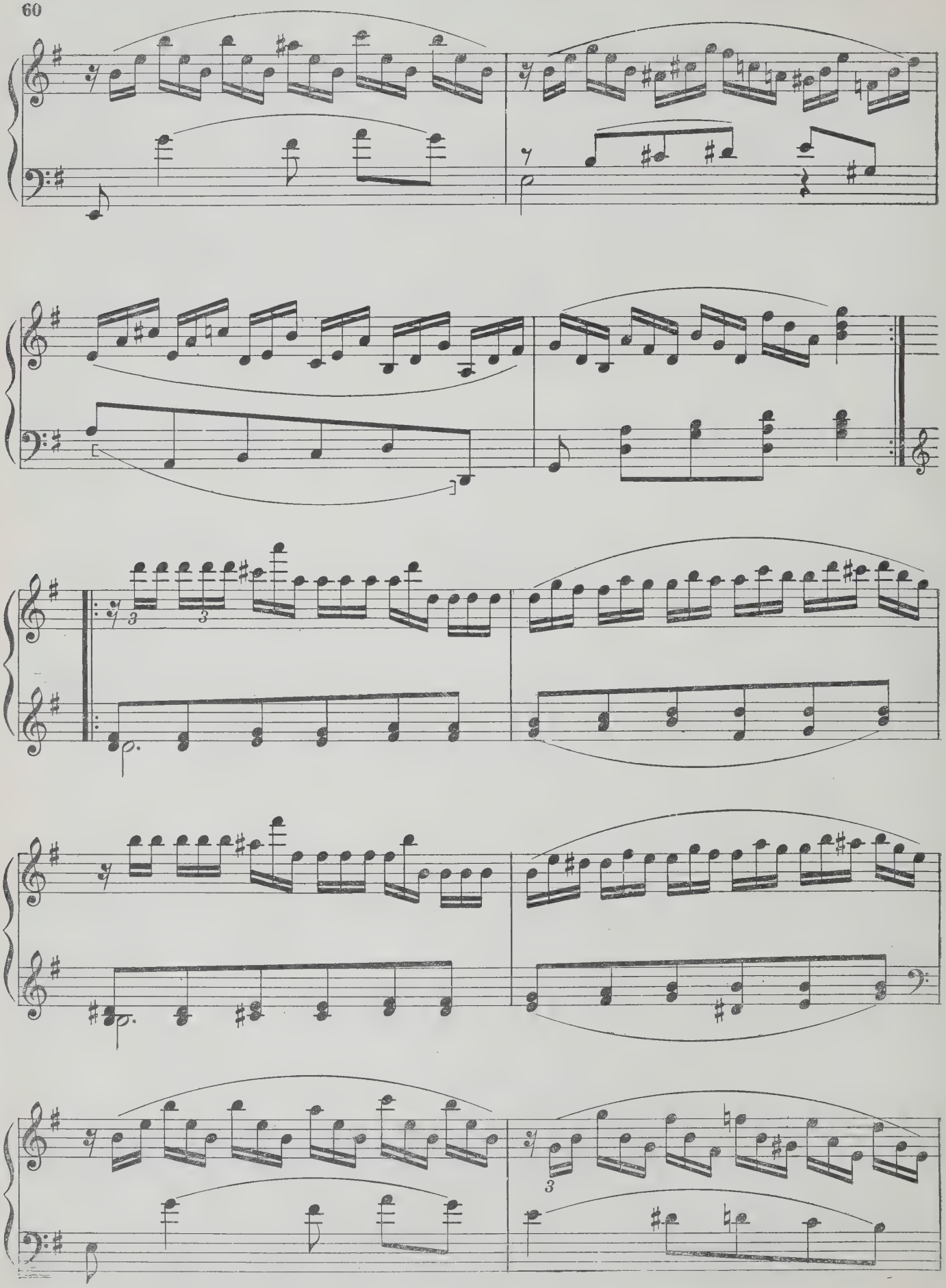


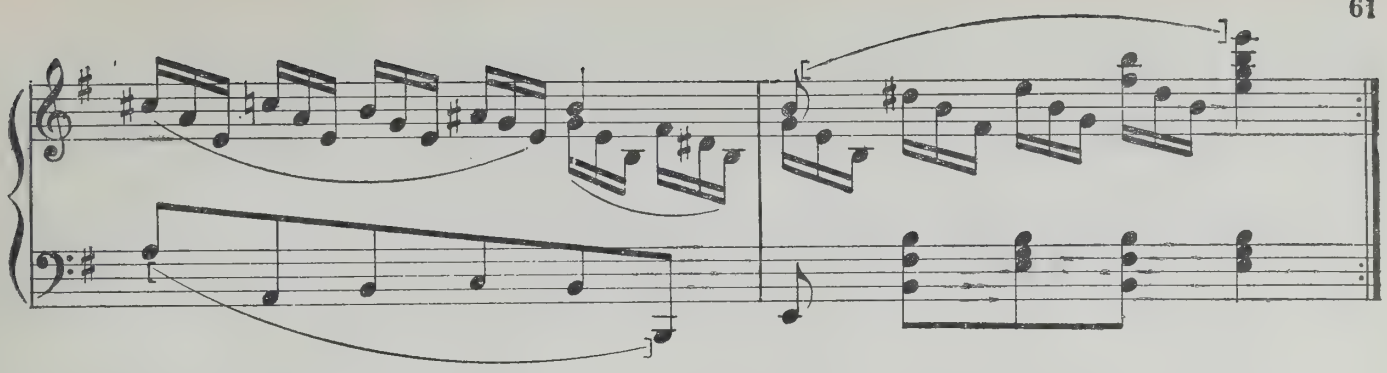


Вар. 3

Legato. Con espressione

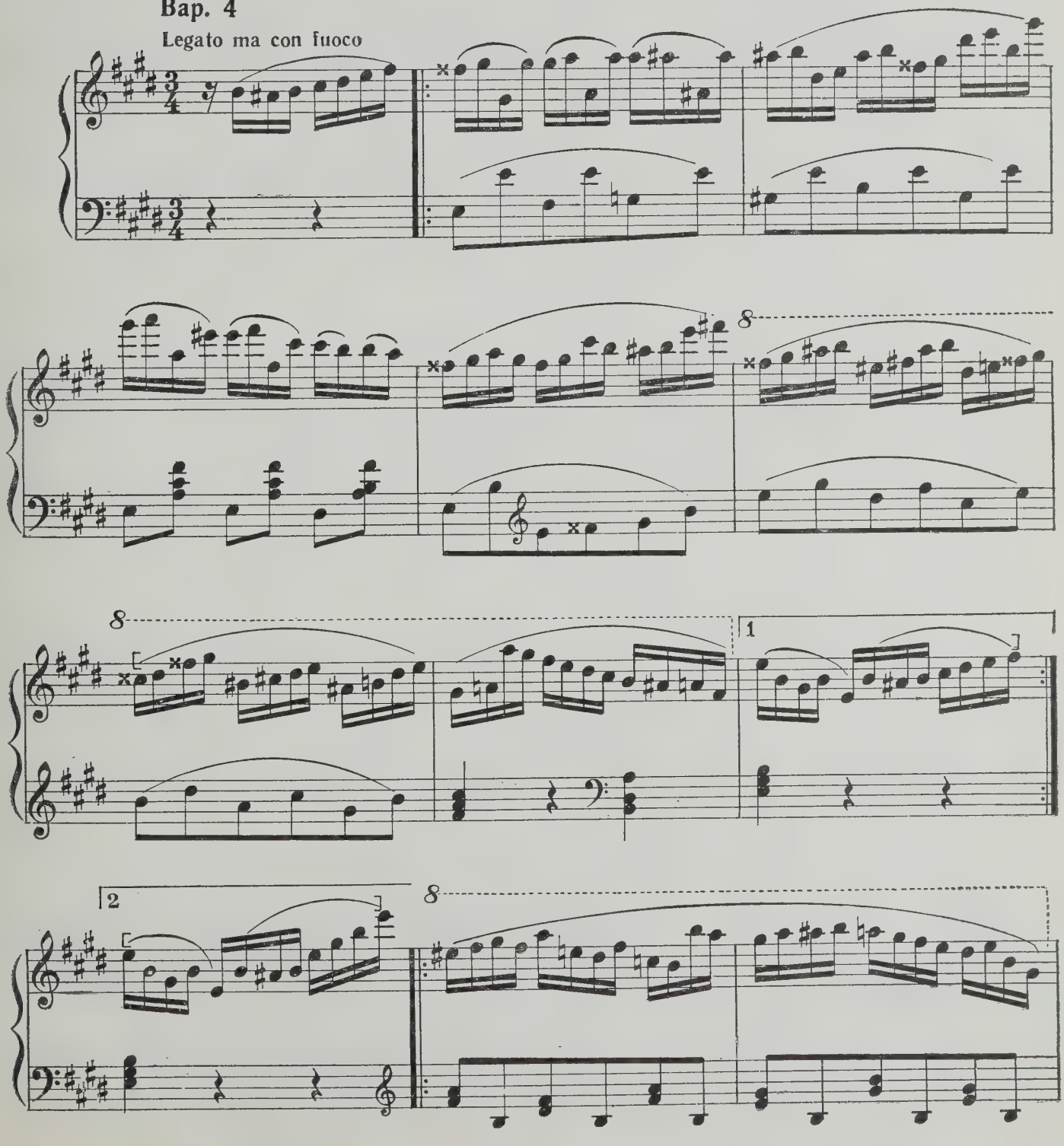


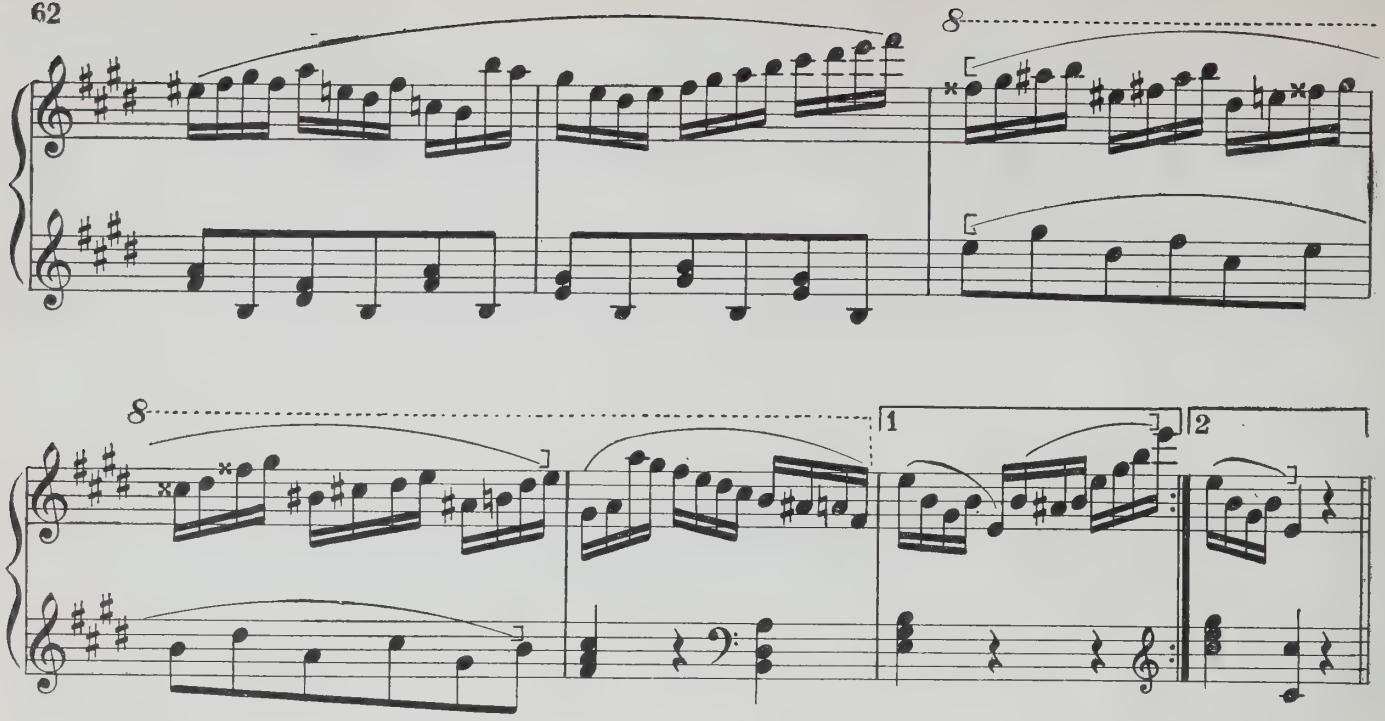




Bap. 4

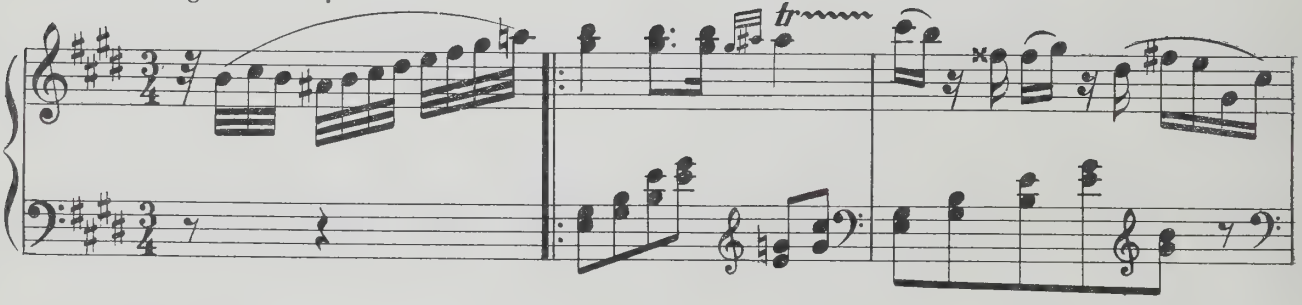
Legato ma con fuoco

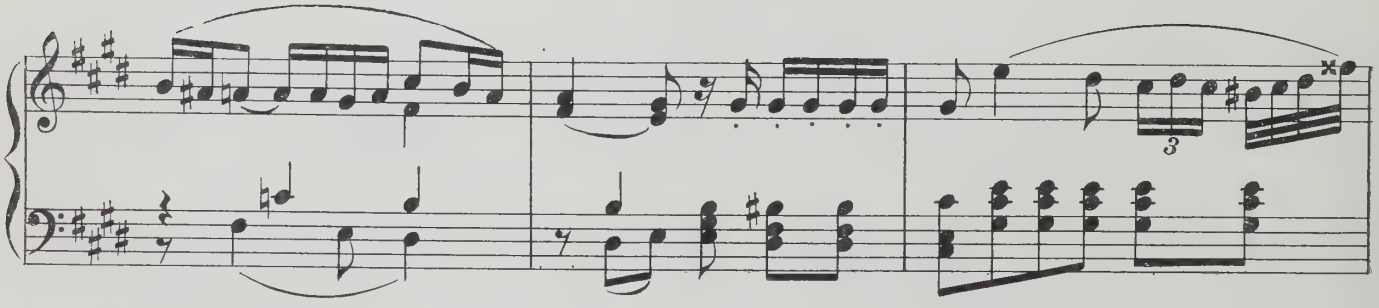


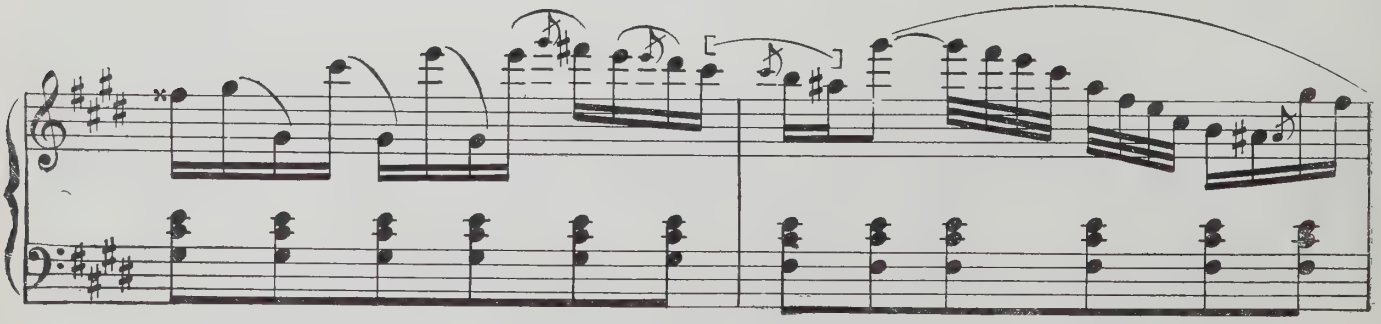


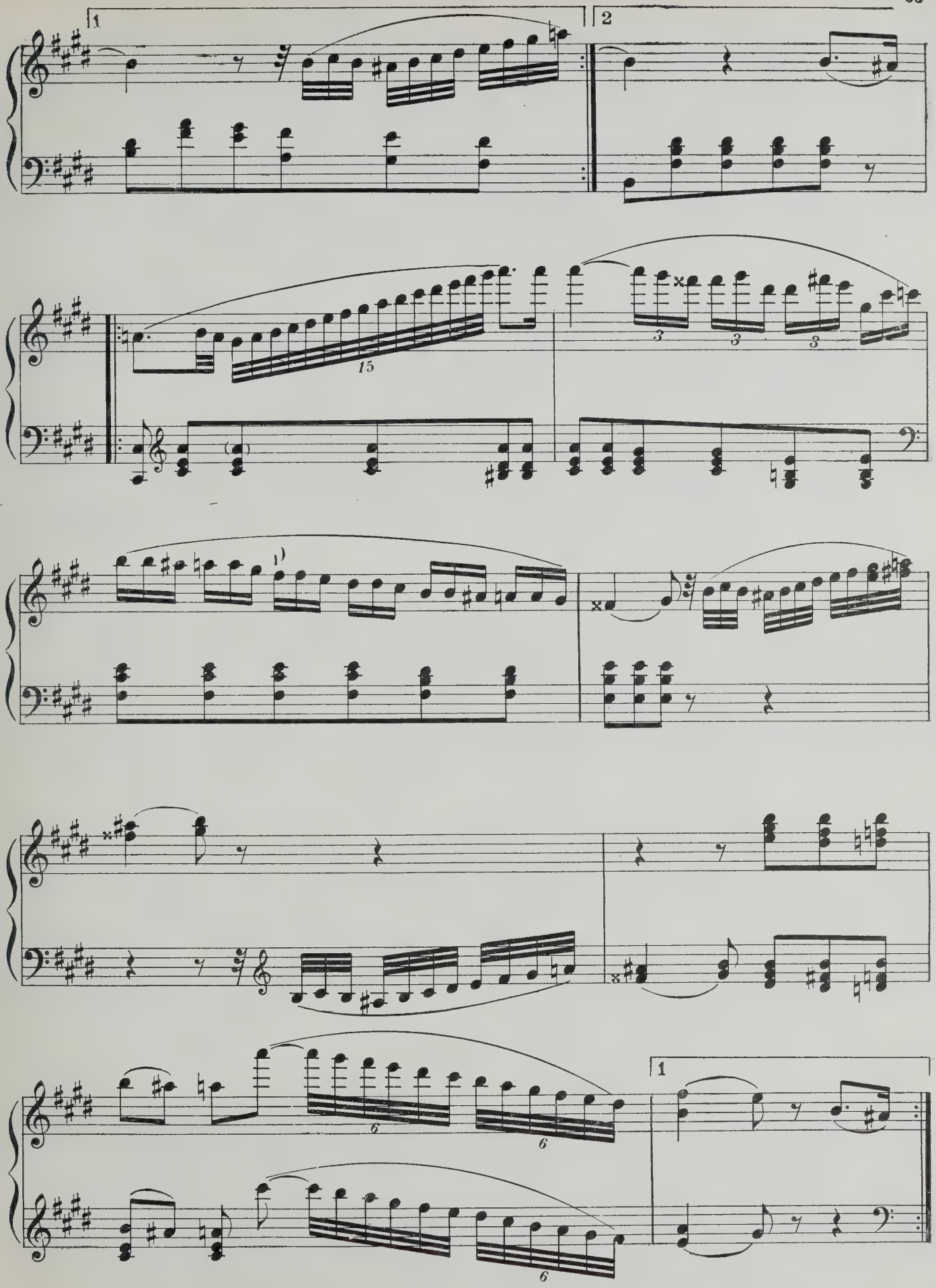
Вар. 5.

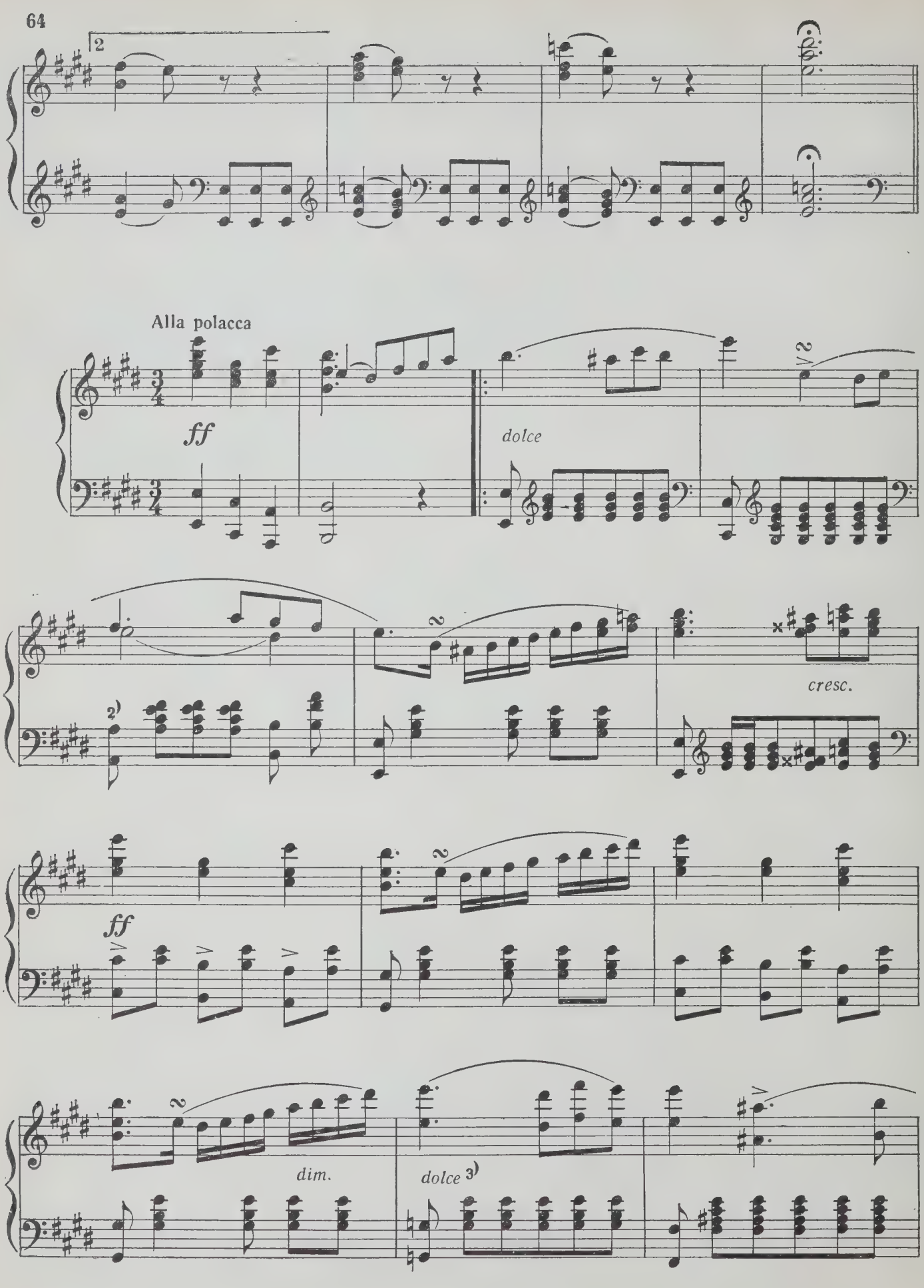
Adagio. Con espressione

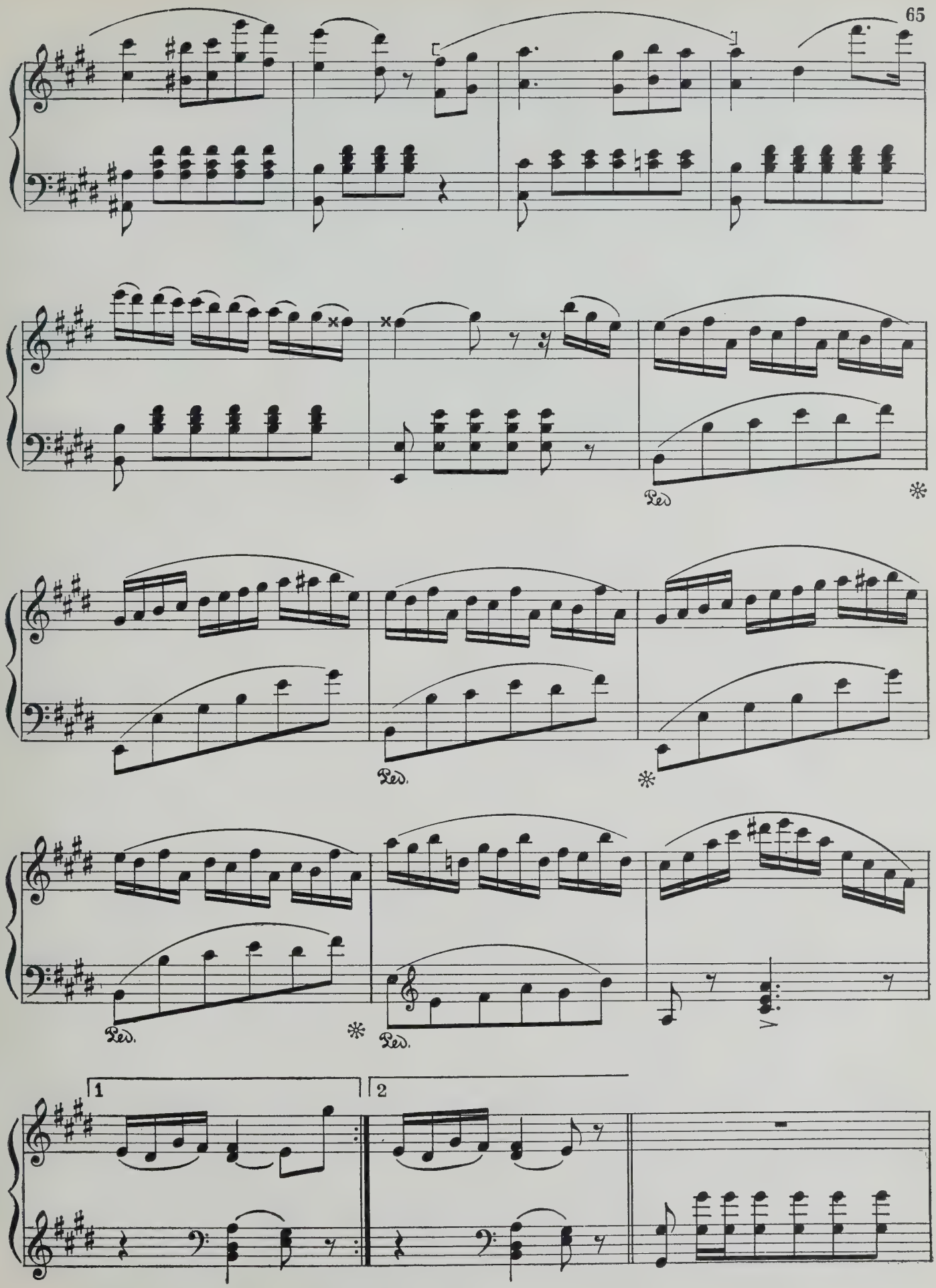


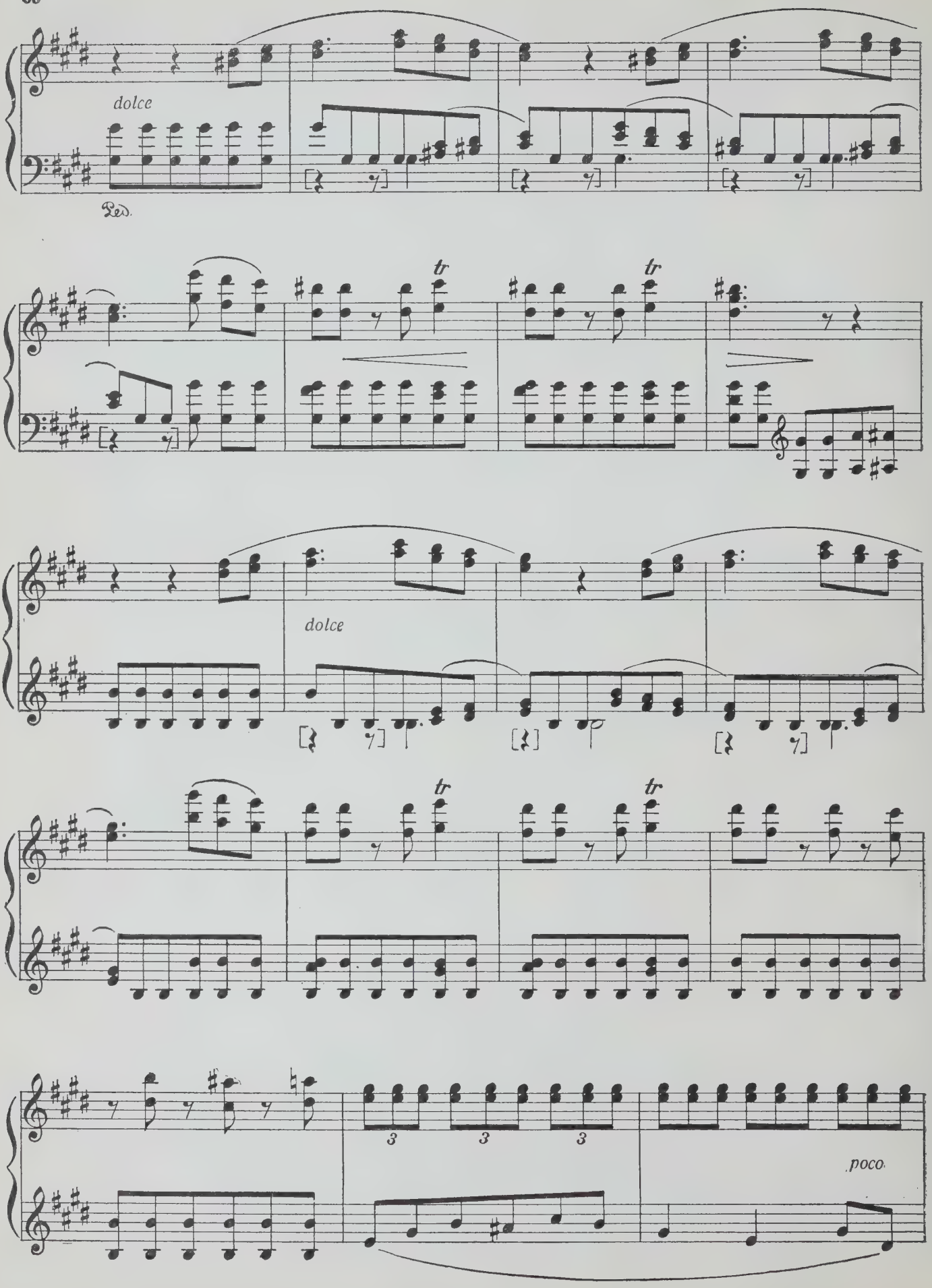


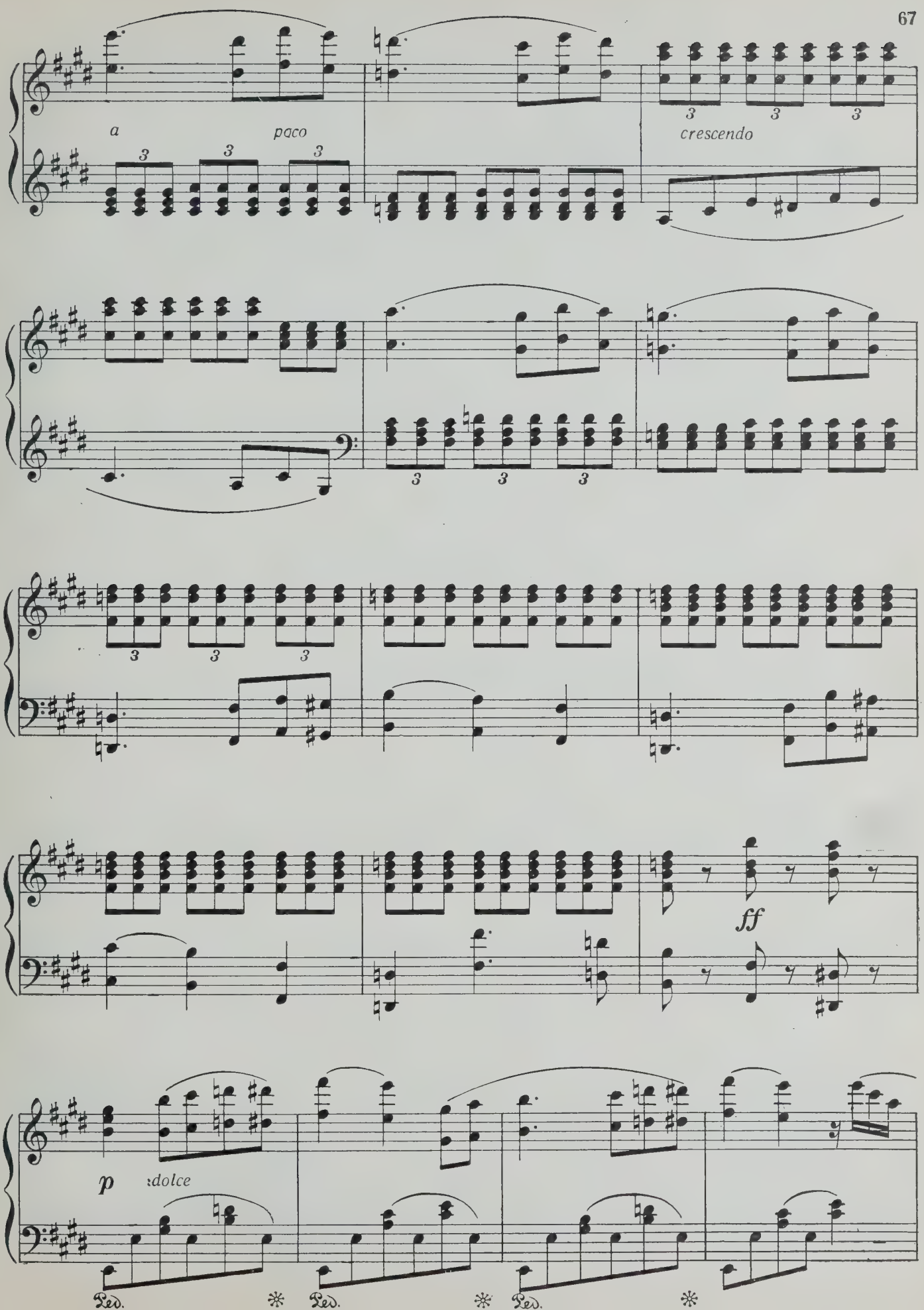


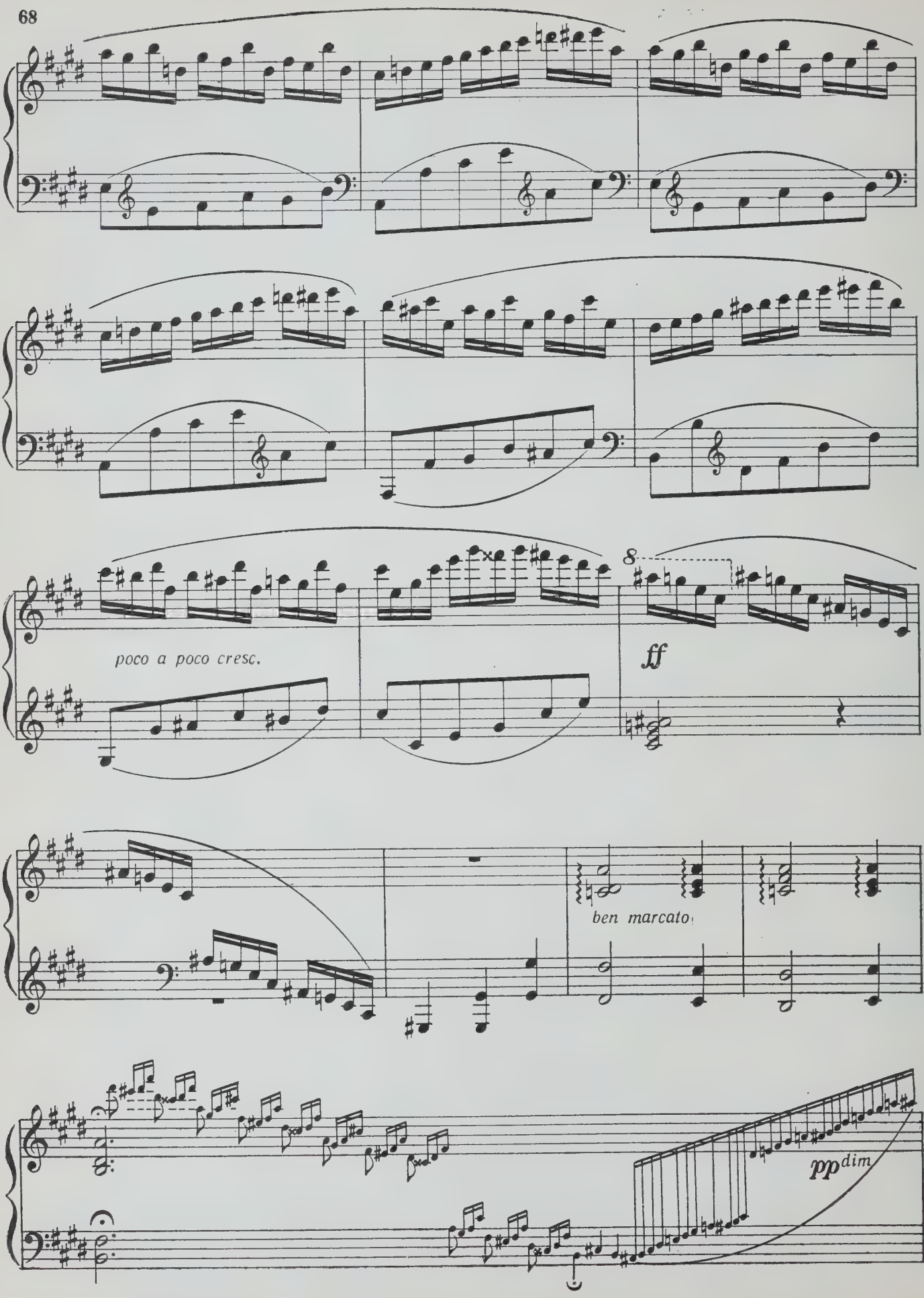

1
2
15
3
3
3
6
6
1
6
6

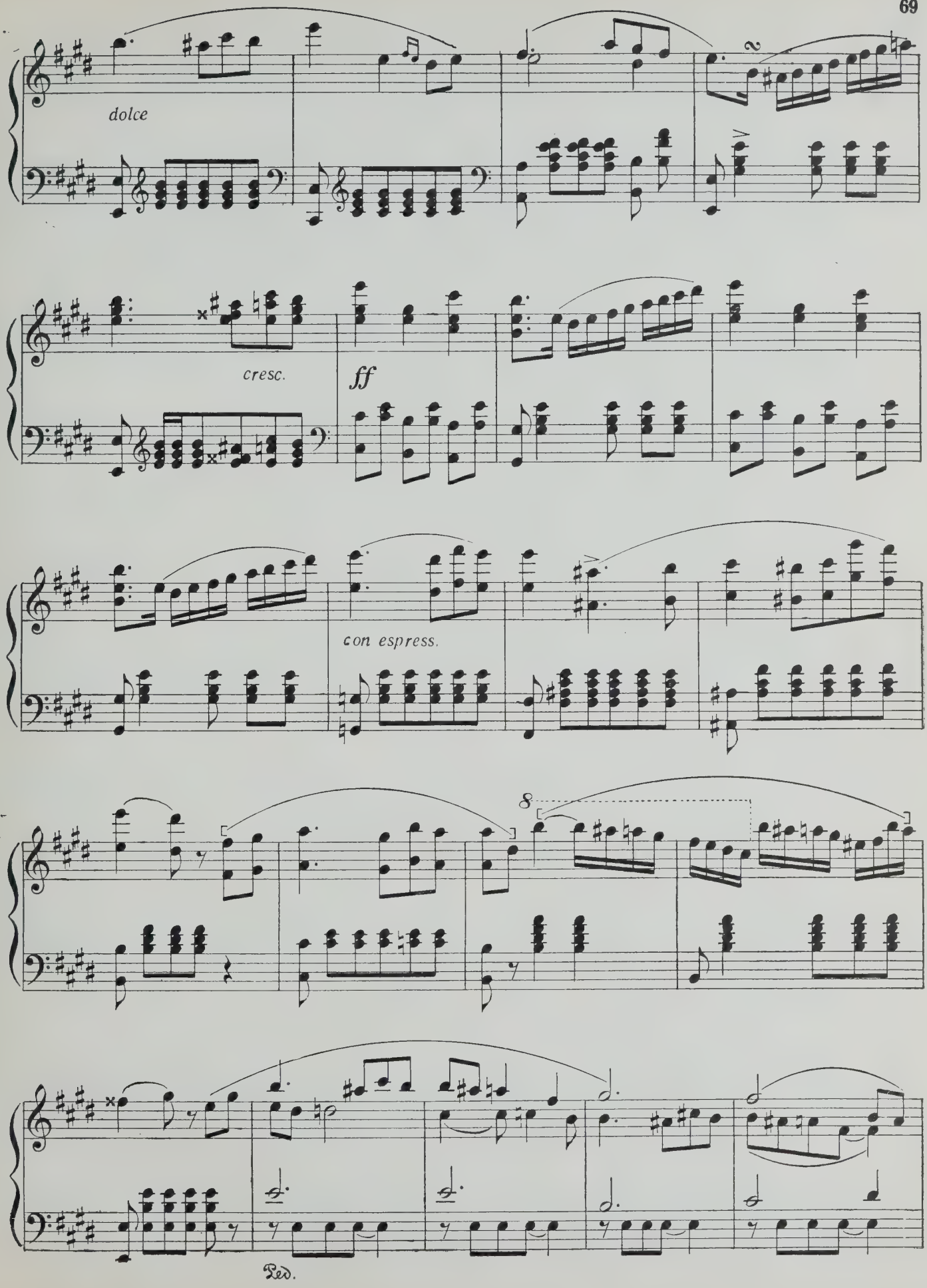

2
Alla polacca
ff
dolce
2
cresc.
ff
dim.
dolce

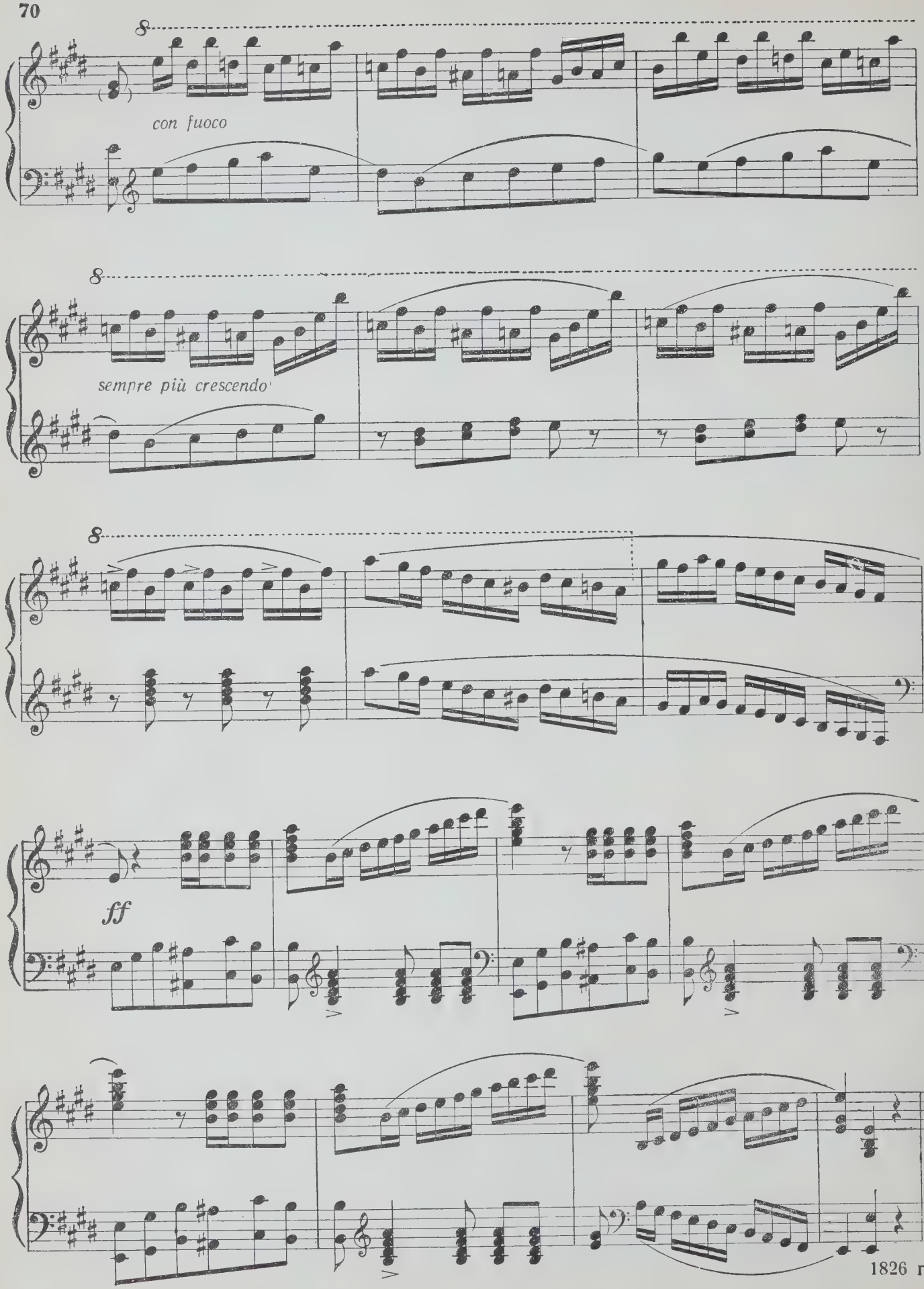

Ped.
*
Ped.
*
Ped.
*
Ped.
1
2


dolce
Ped.
tr
tr
dolce
tr
tr
3
3
3
poco


a
poco
crescendo
ff
p
dolce
Ped.
Ped.
Ped.

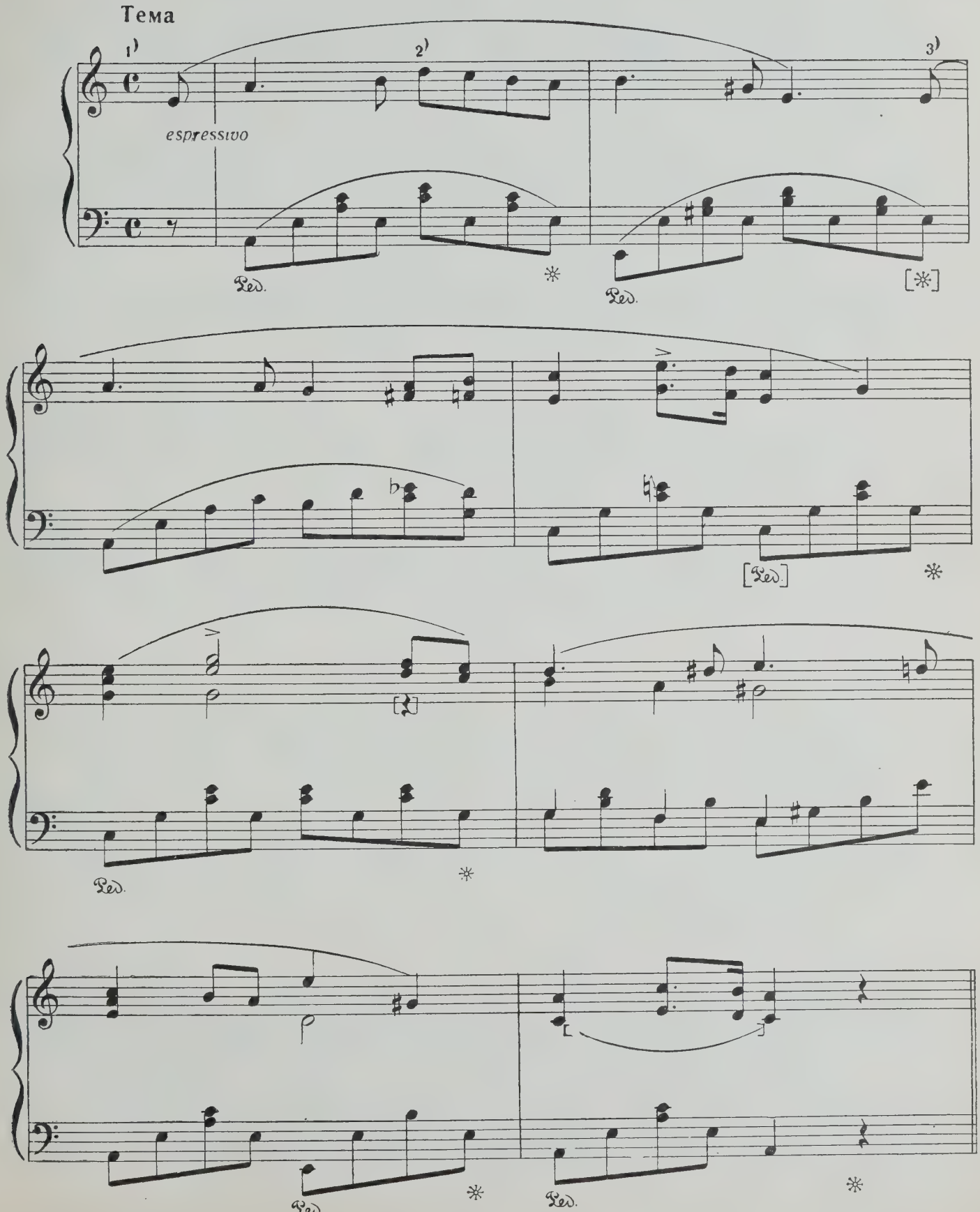

poco a poco cresc.
8
ff
ben marcato
pp dim


dolce
cresc.
ff
con espress.
8
Ped.

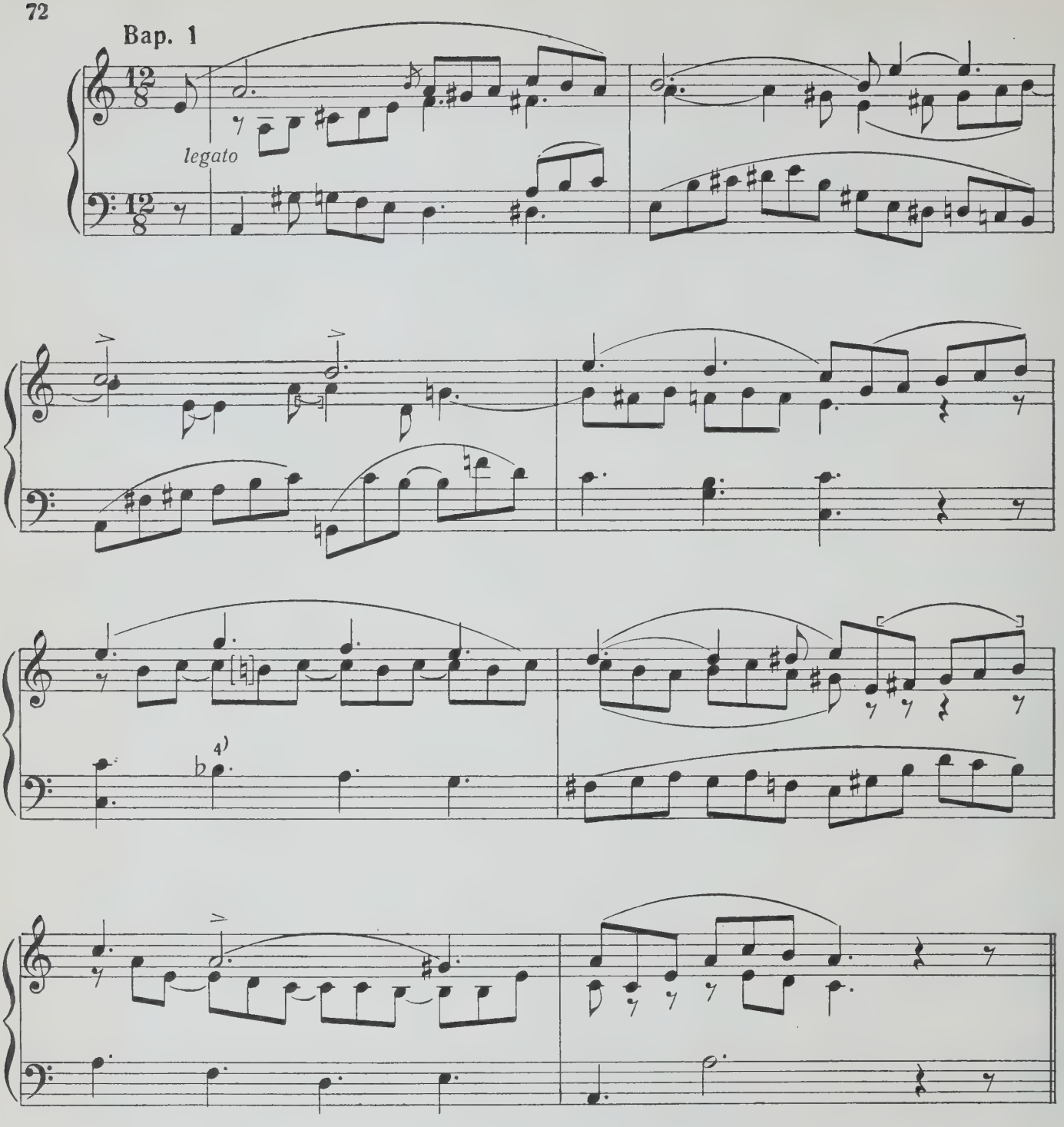


1826 г.

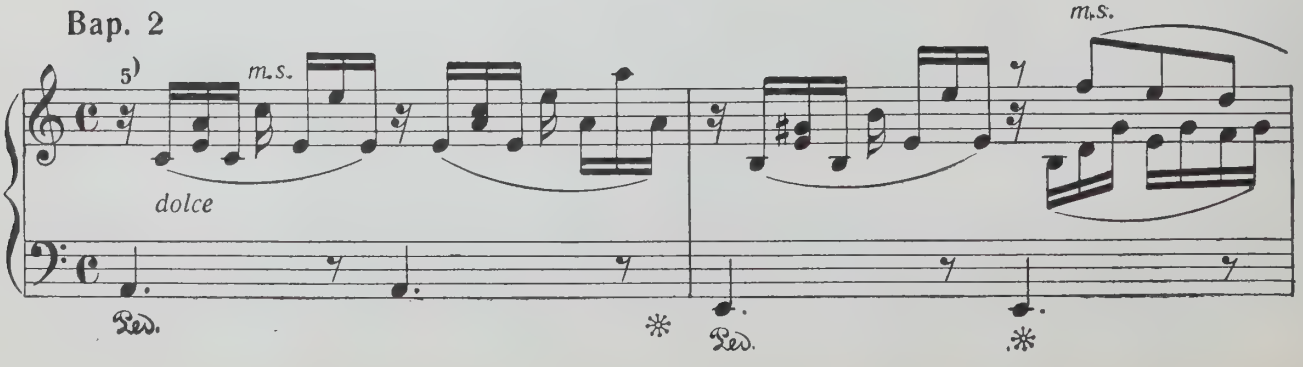
ВАРИАЦИИ НА РУССКУЮ ПЕСНЮ „СРЕДИ ДОЛИНЫ РОВНЫЯ“

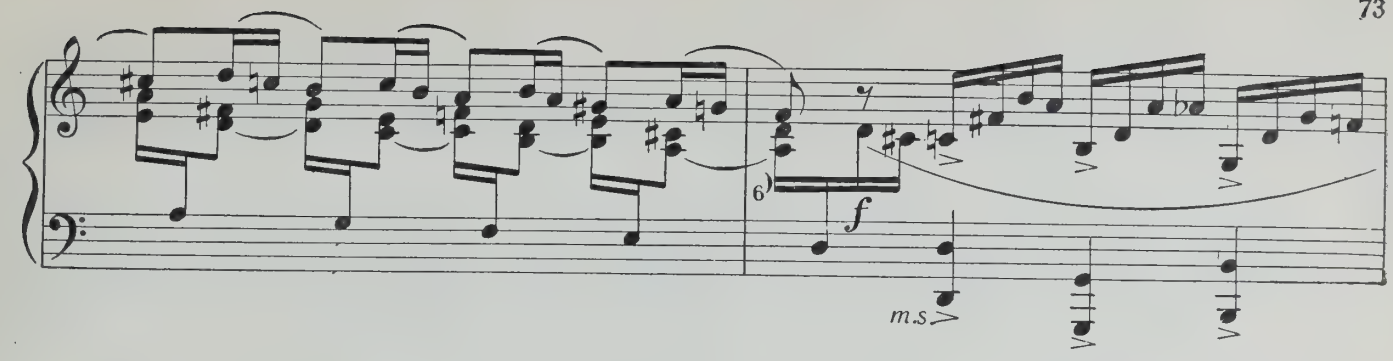


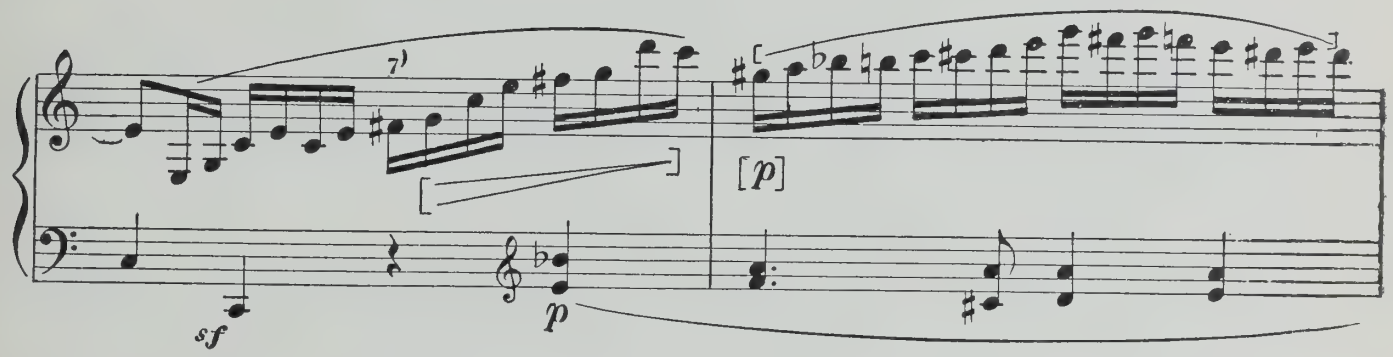
Bap. 1

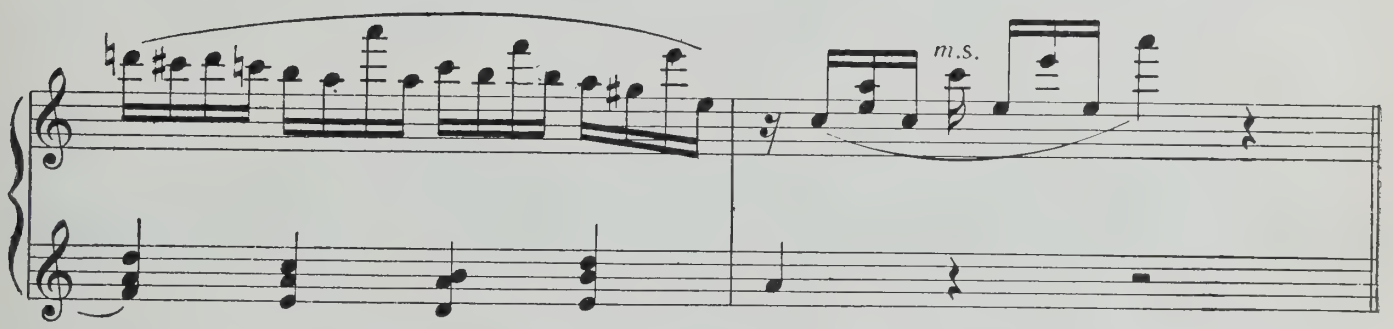


Bap. 2



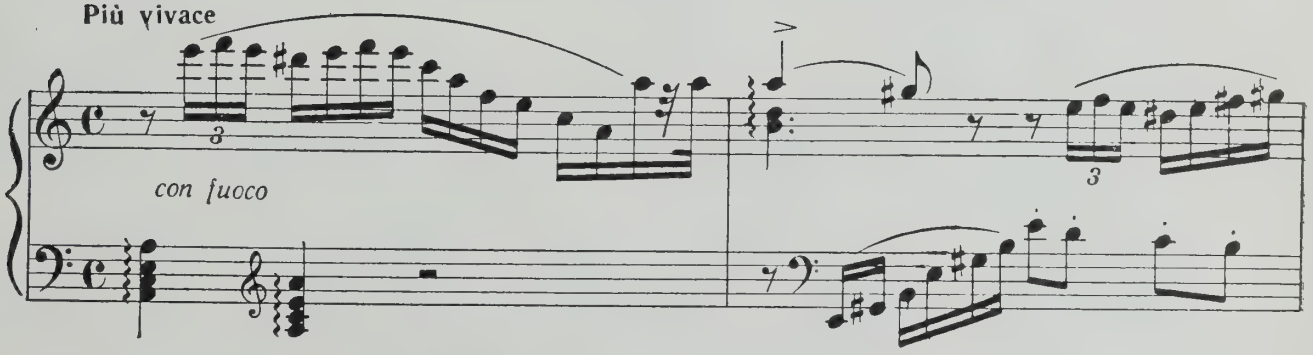


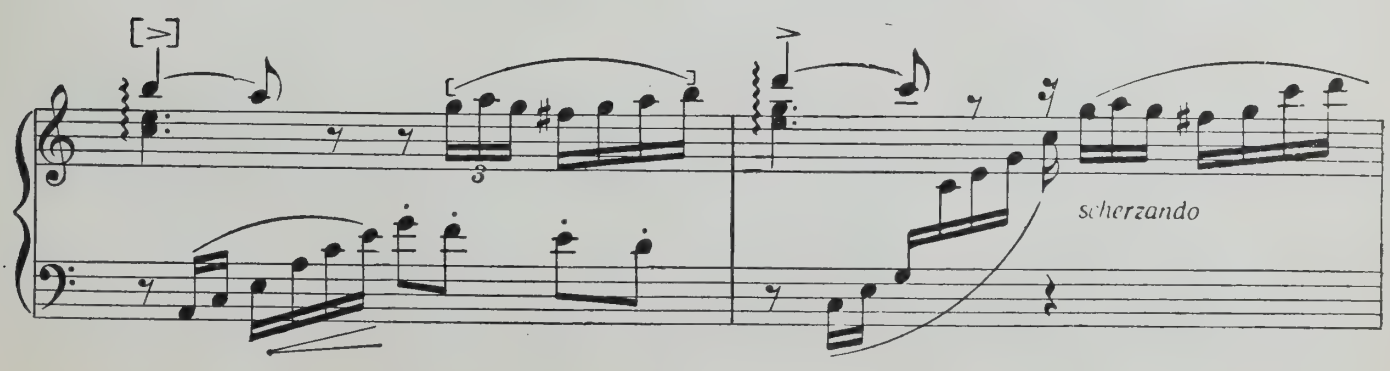


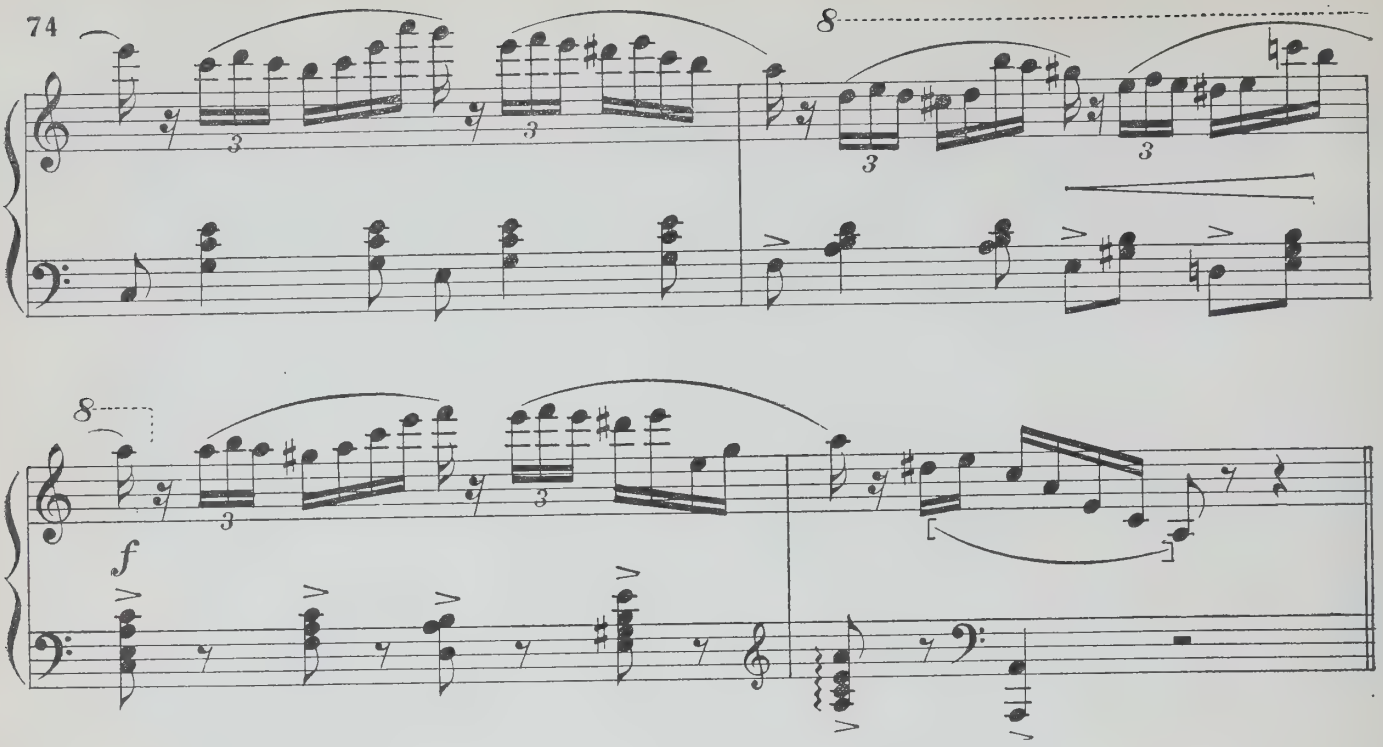


Bap. 3

Più vivace

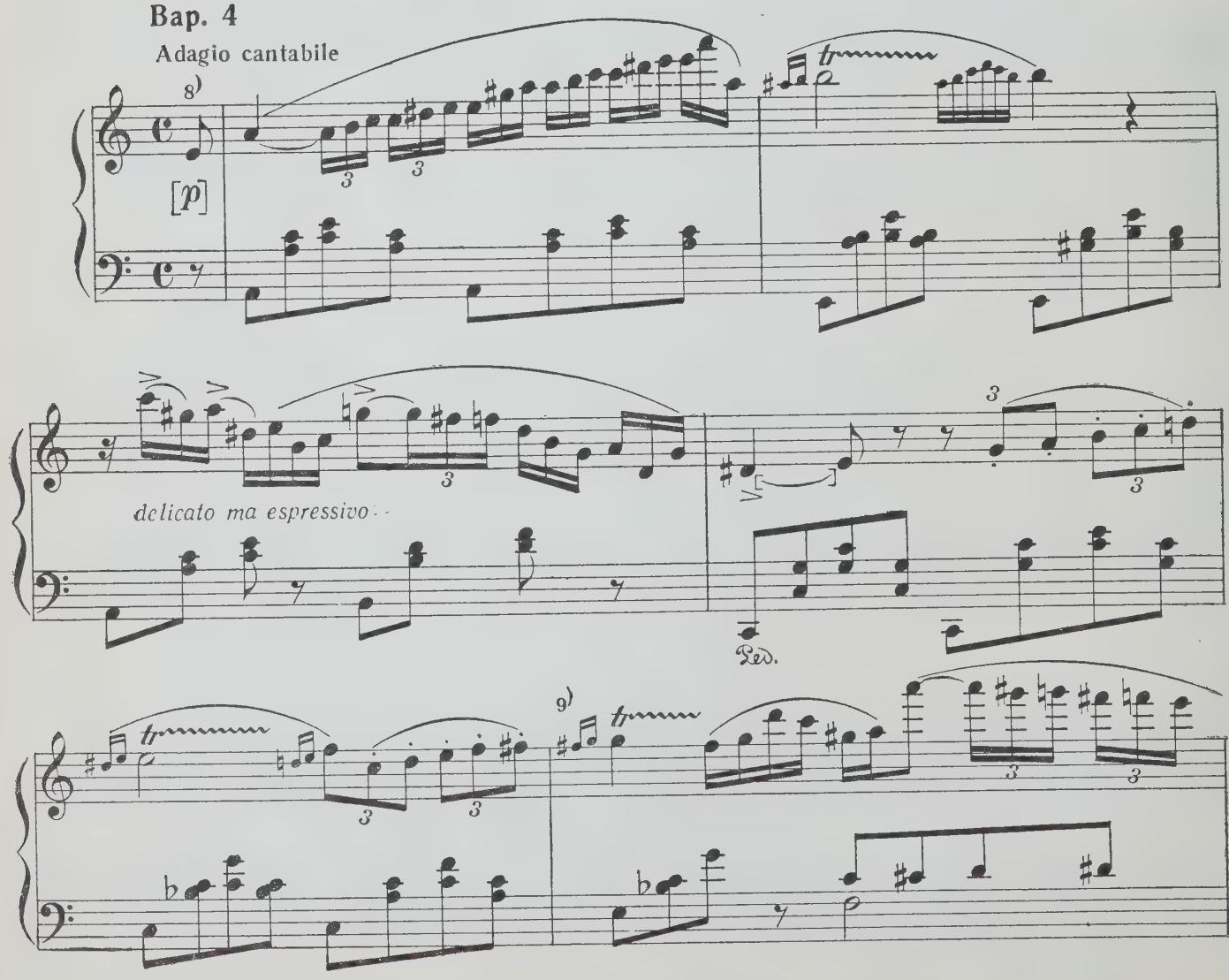


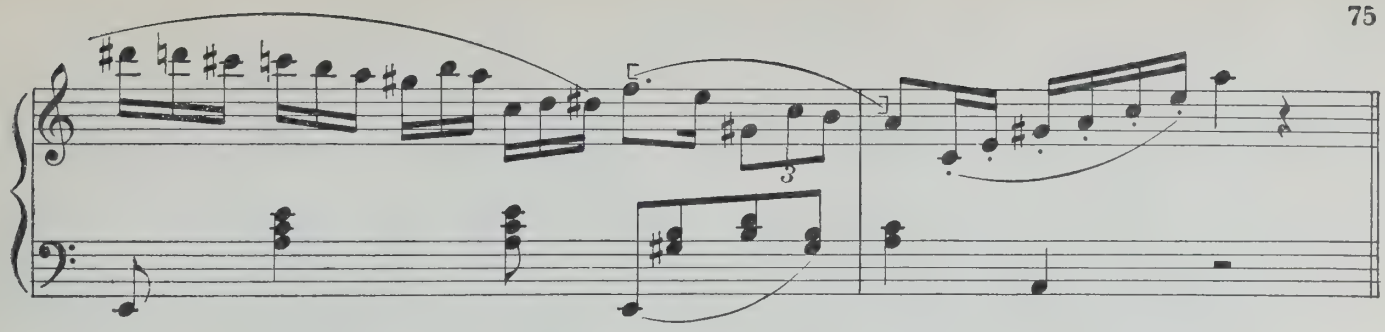




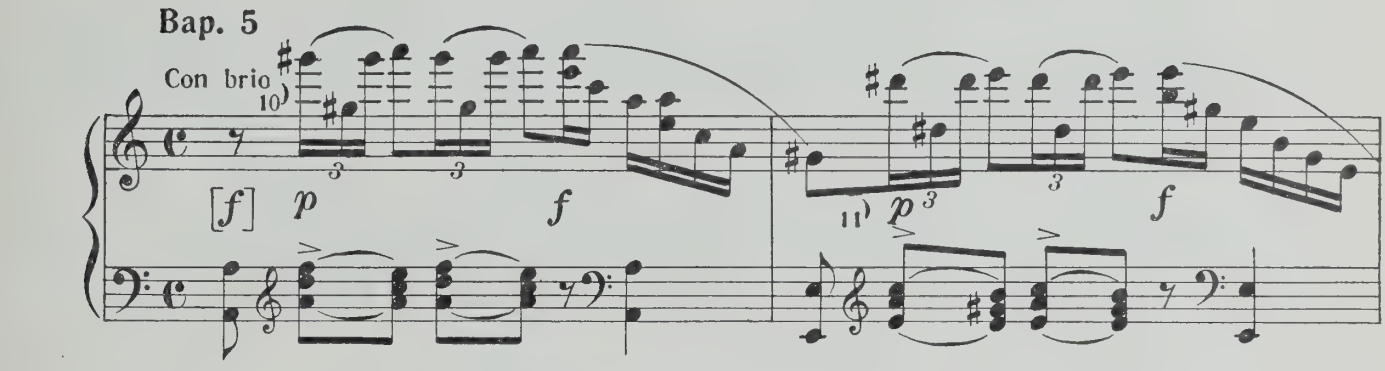
Bap. 4

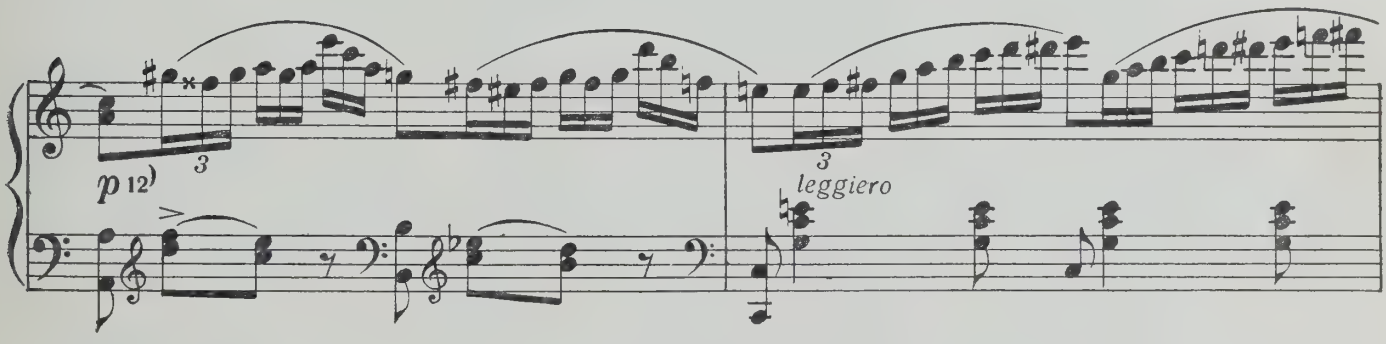
Adagio cantabile

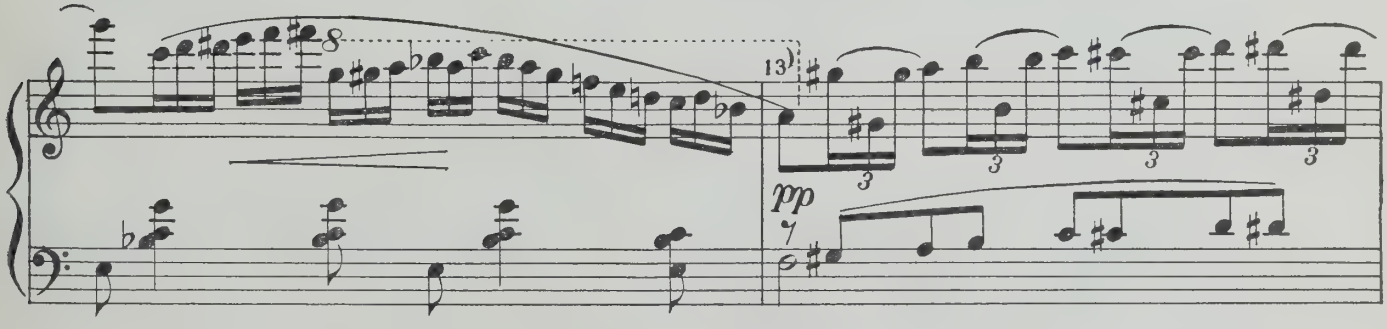


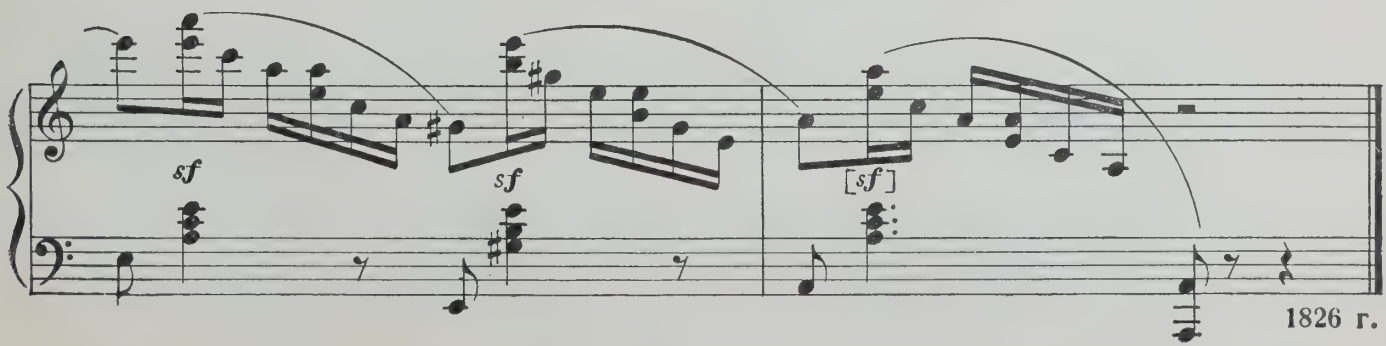


Bap. 5



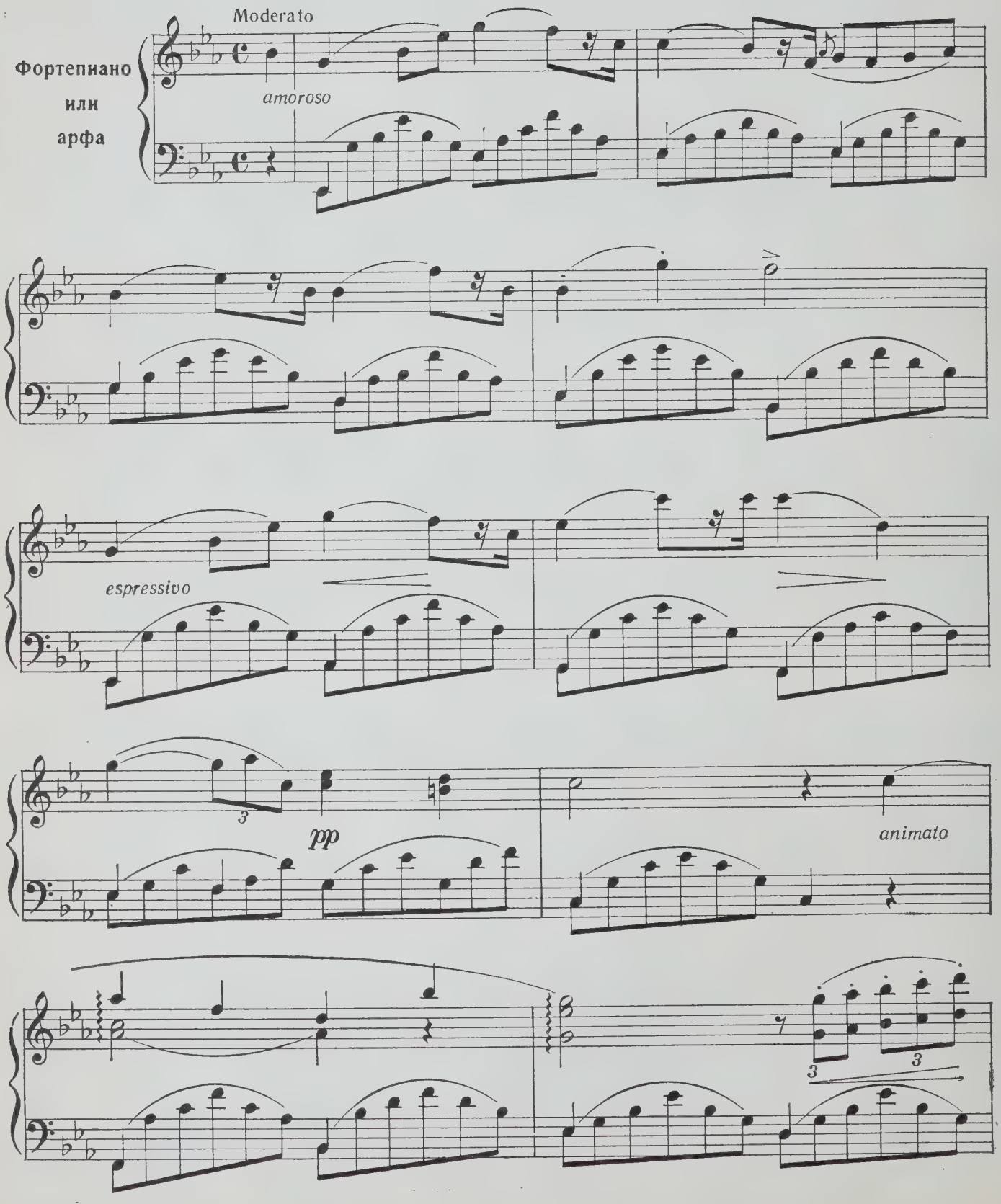


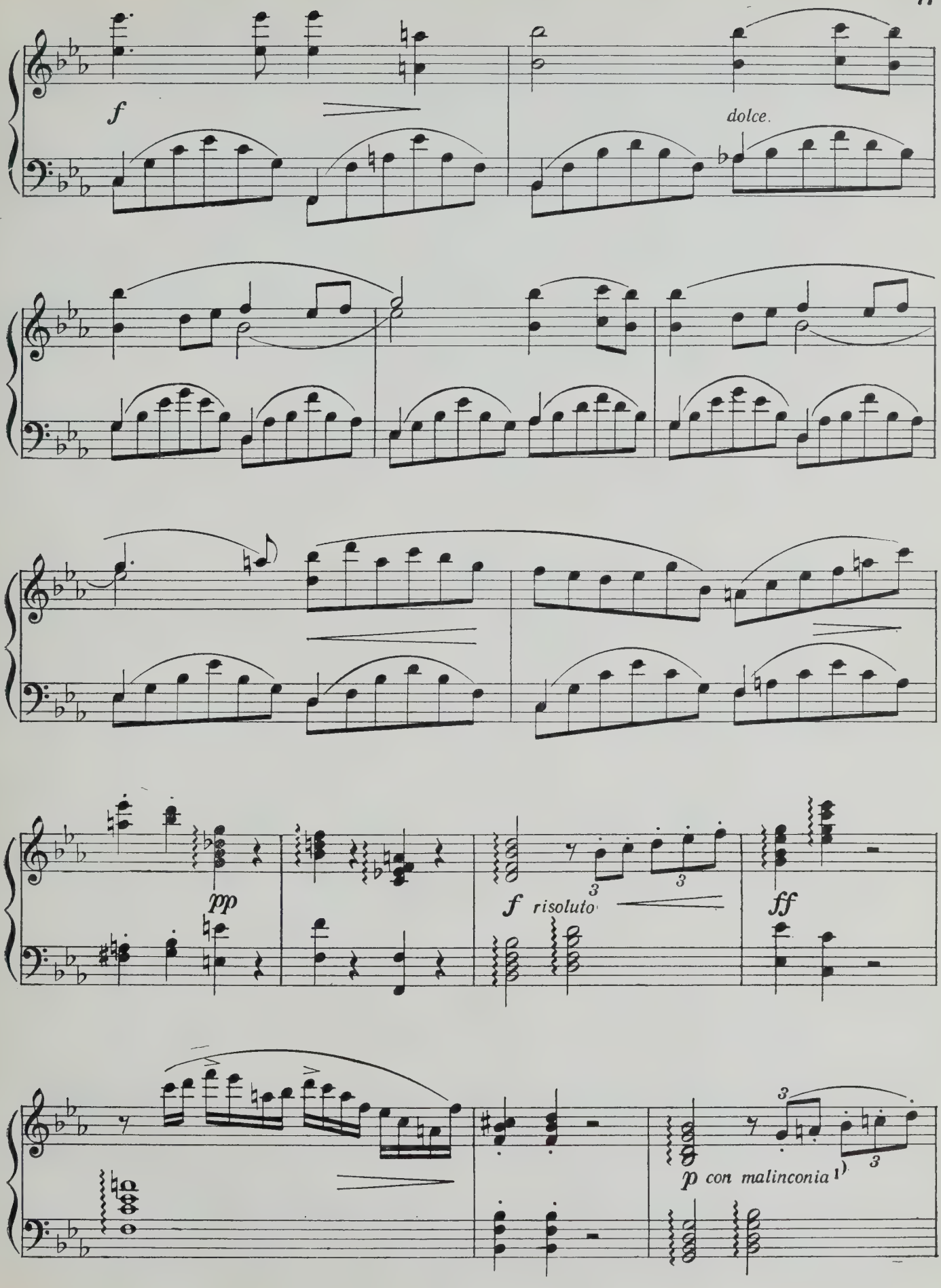


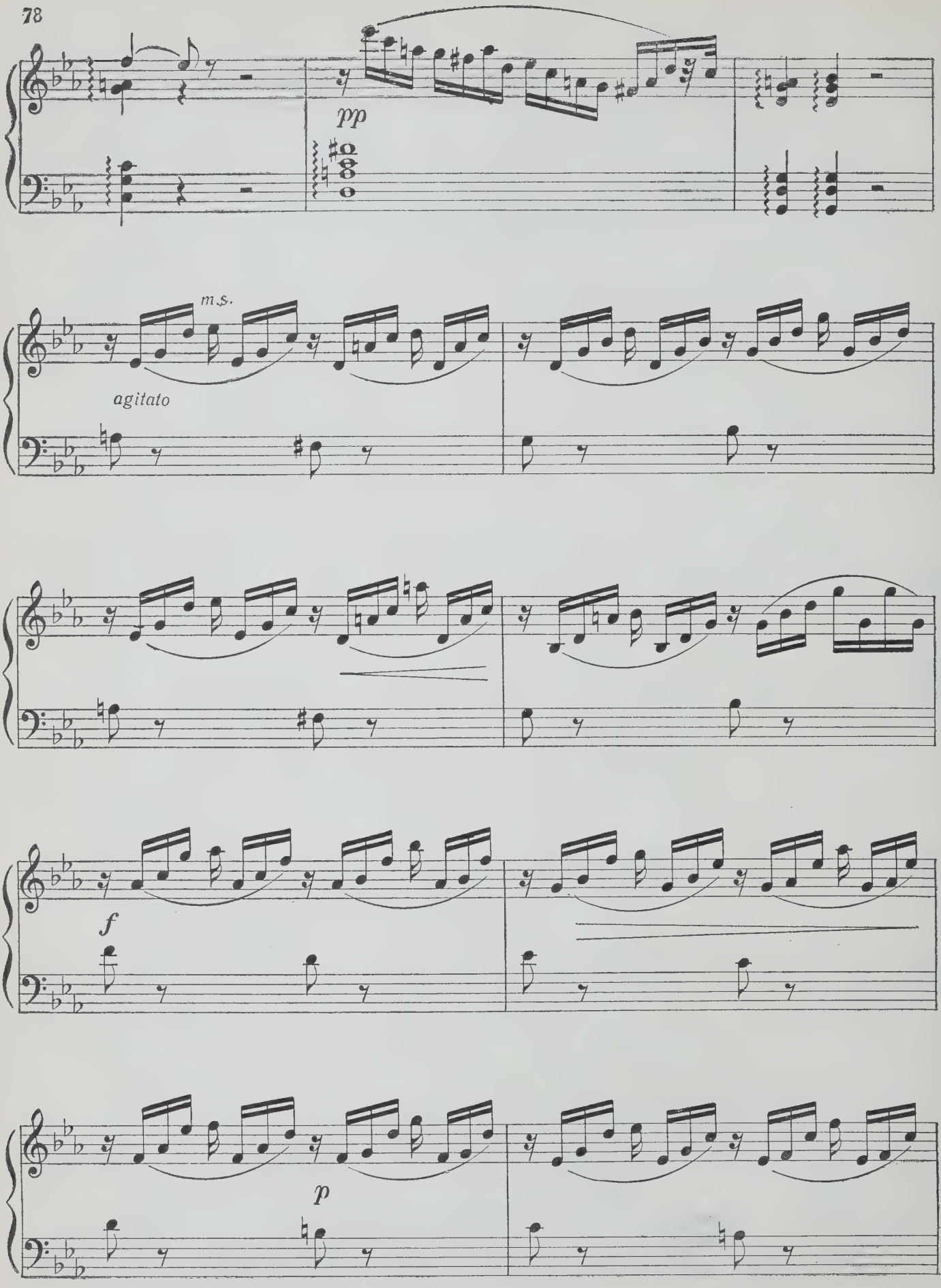


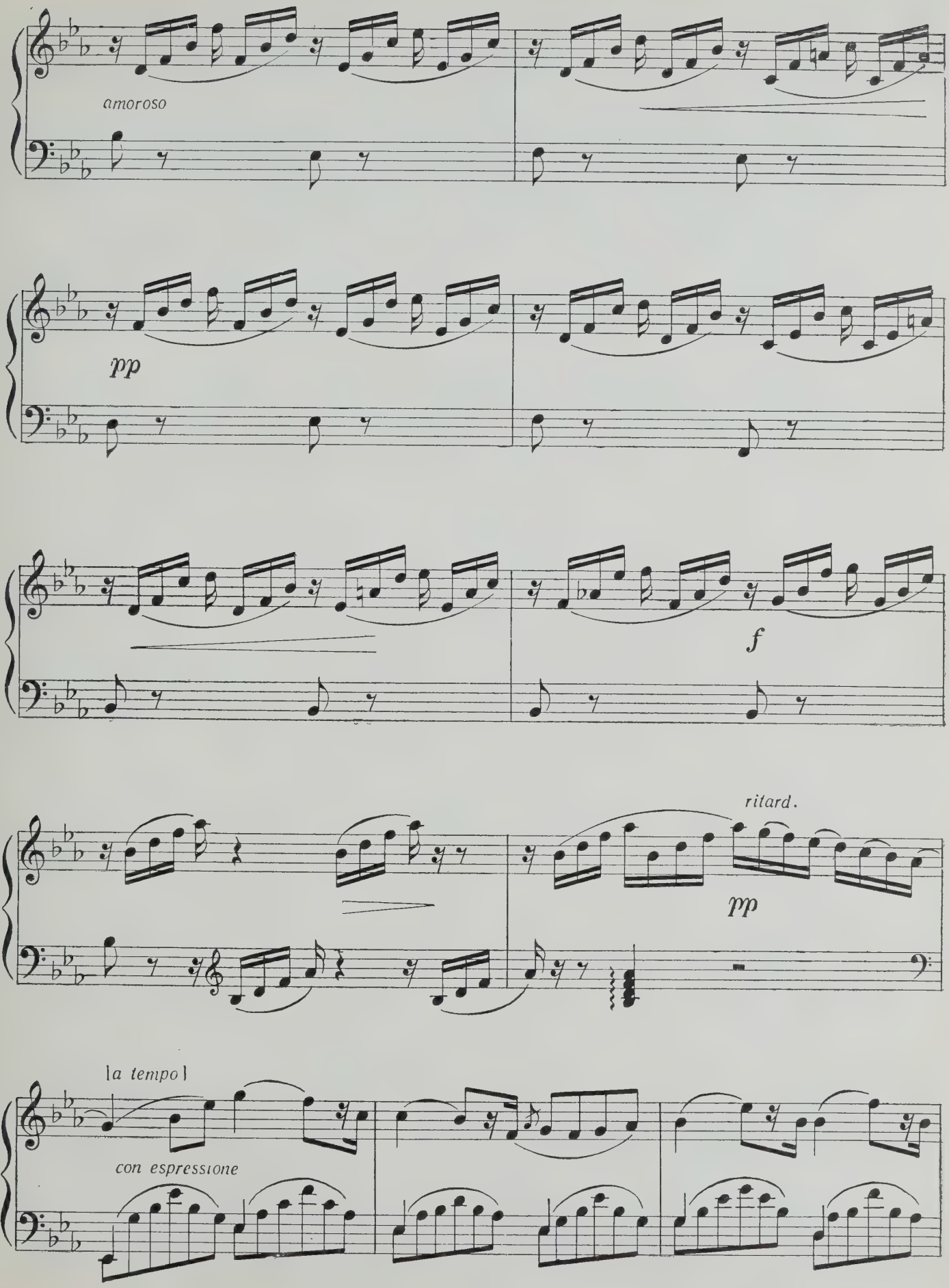
1826 г.

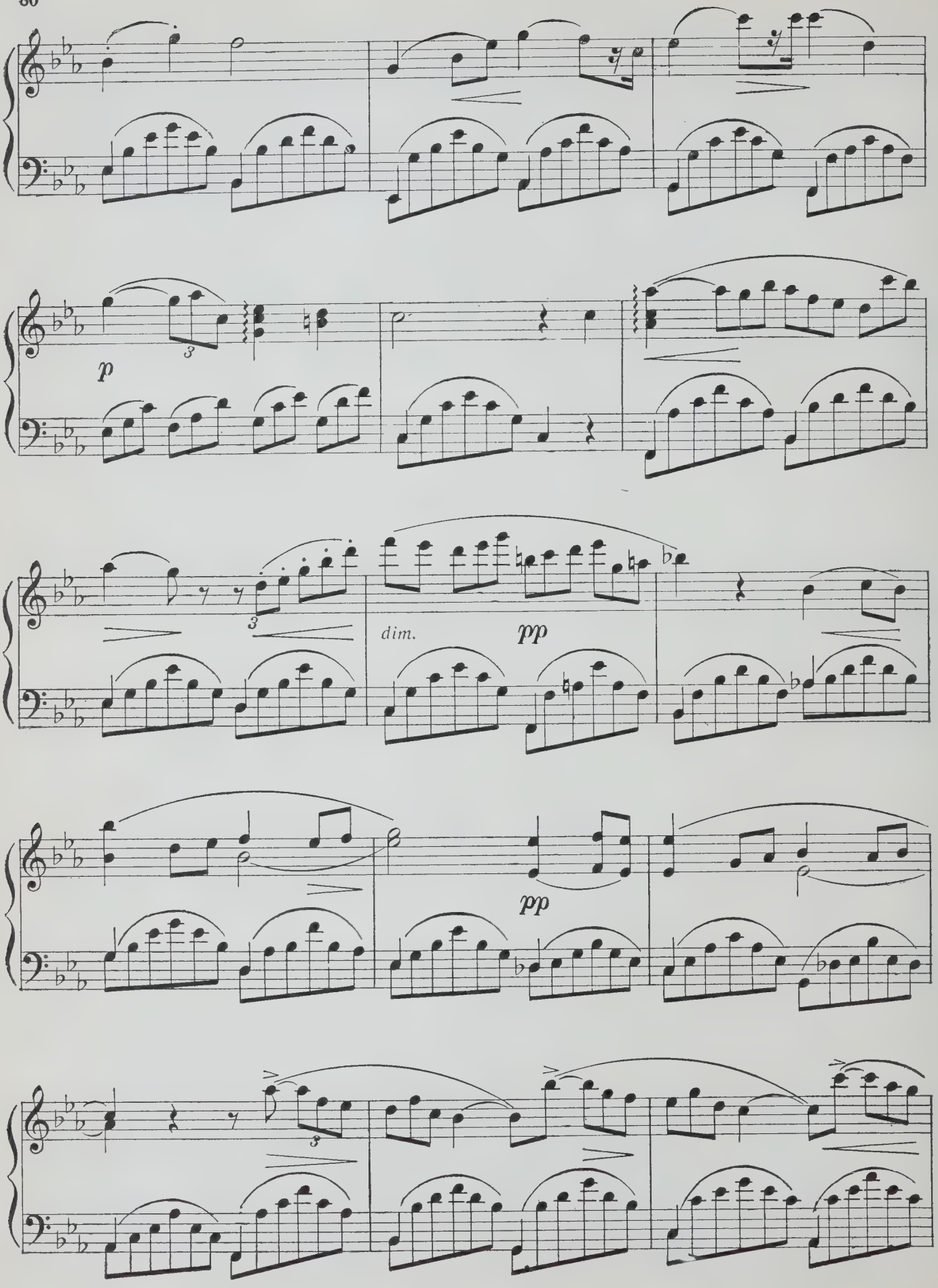
НОКТЮРН

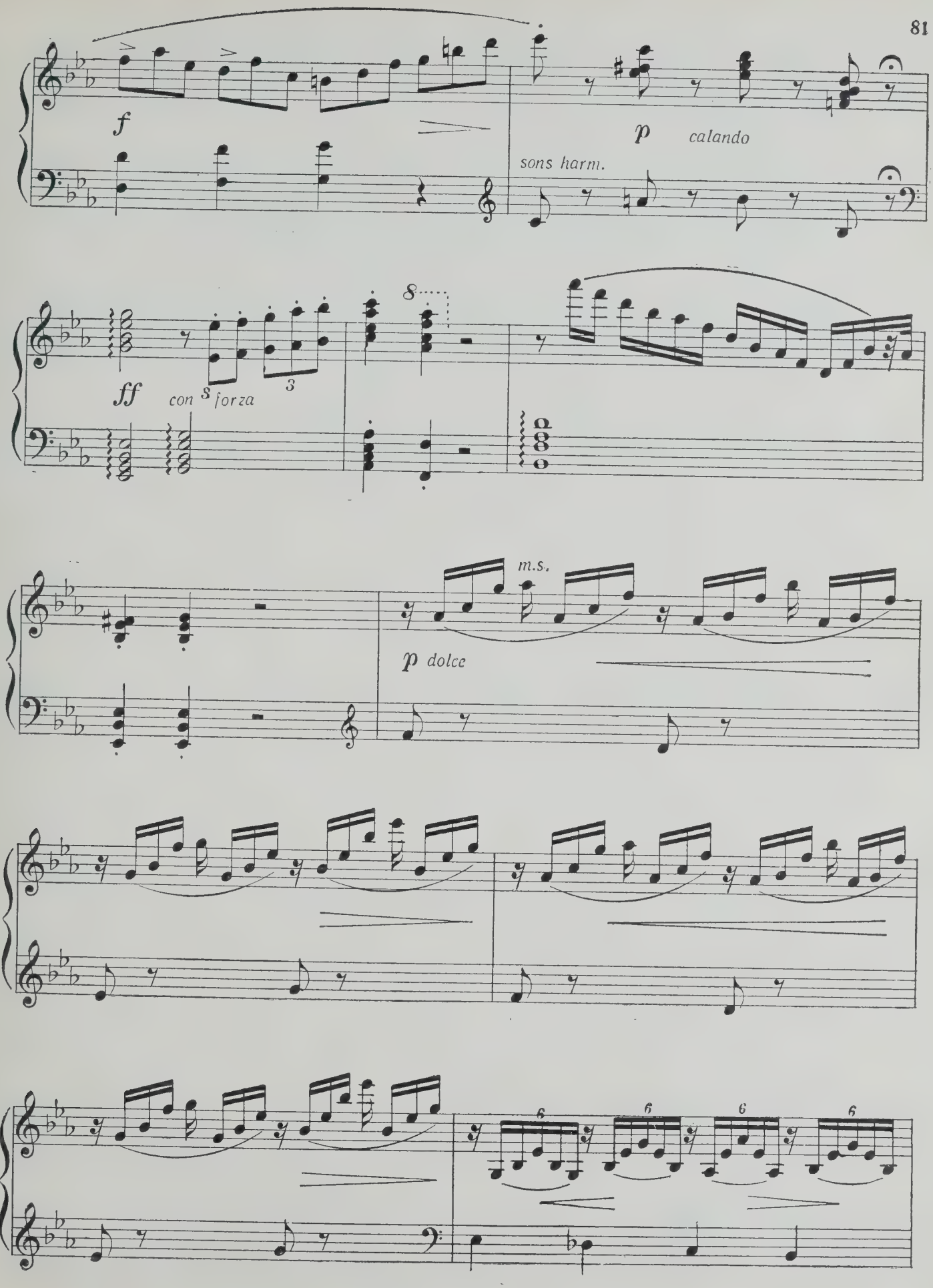

Фортепиано
или
арфа
Moderato
amoroso
espressivo
pp
animato
3
3
3

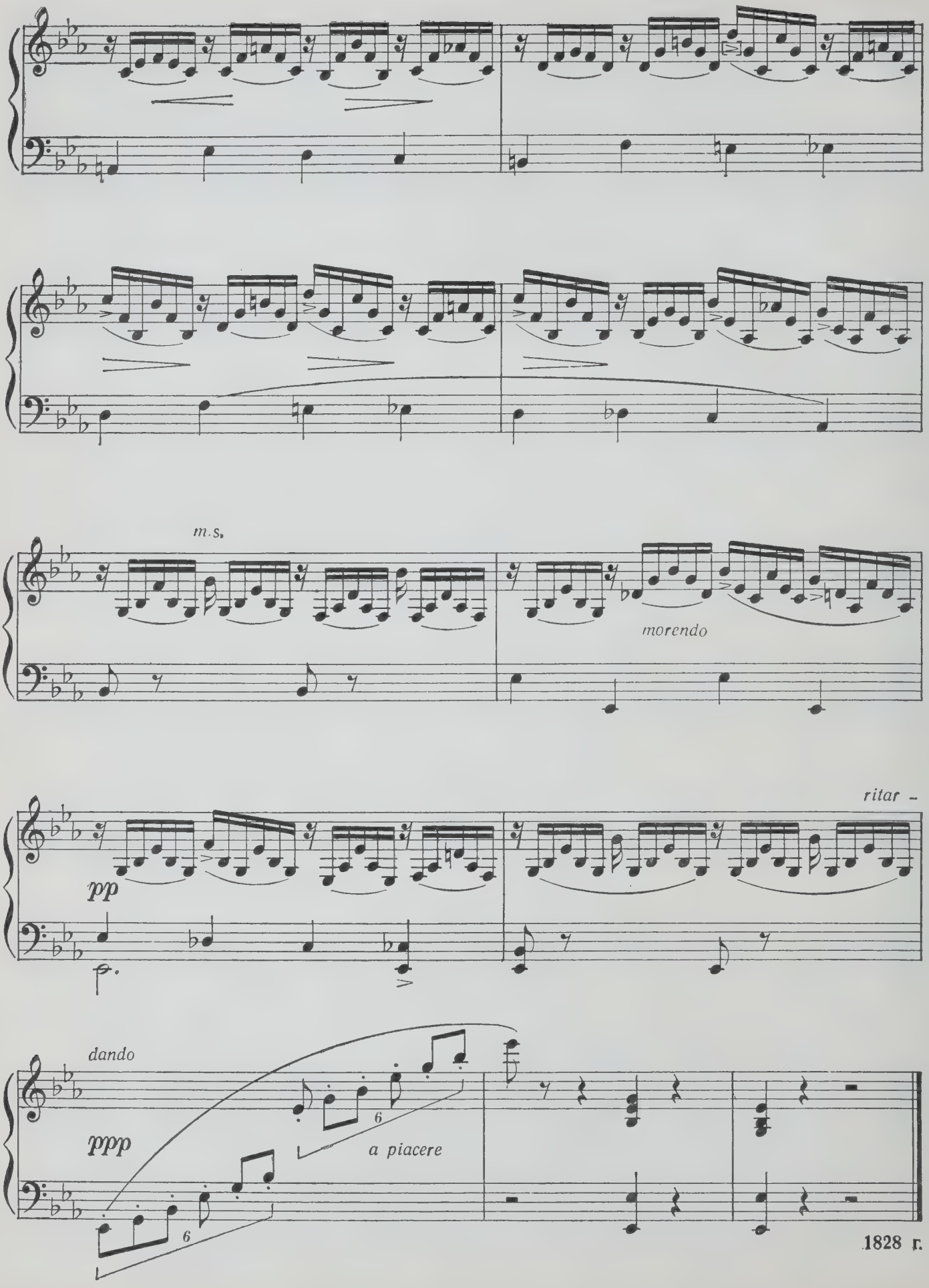

f
dolce.
pp
f risoluto
ff
p con malinconia


pp
m.s.
agitato
f
p

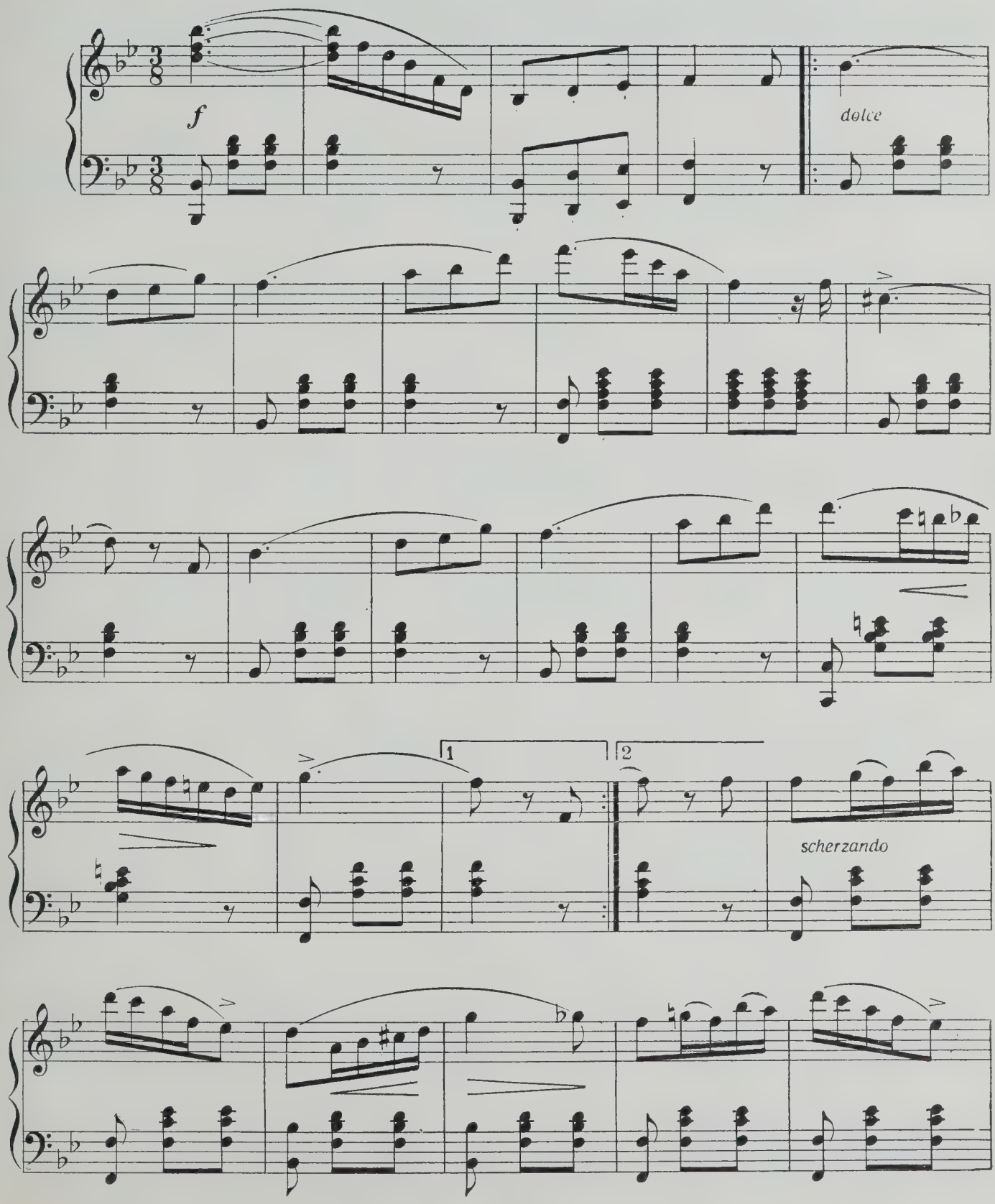

amoroso
pp
f
ritard.
pp
la tempo
con espressione

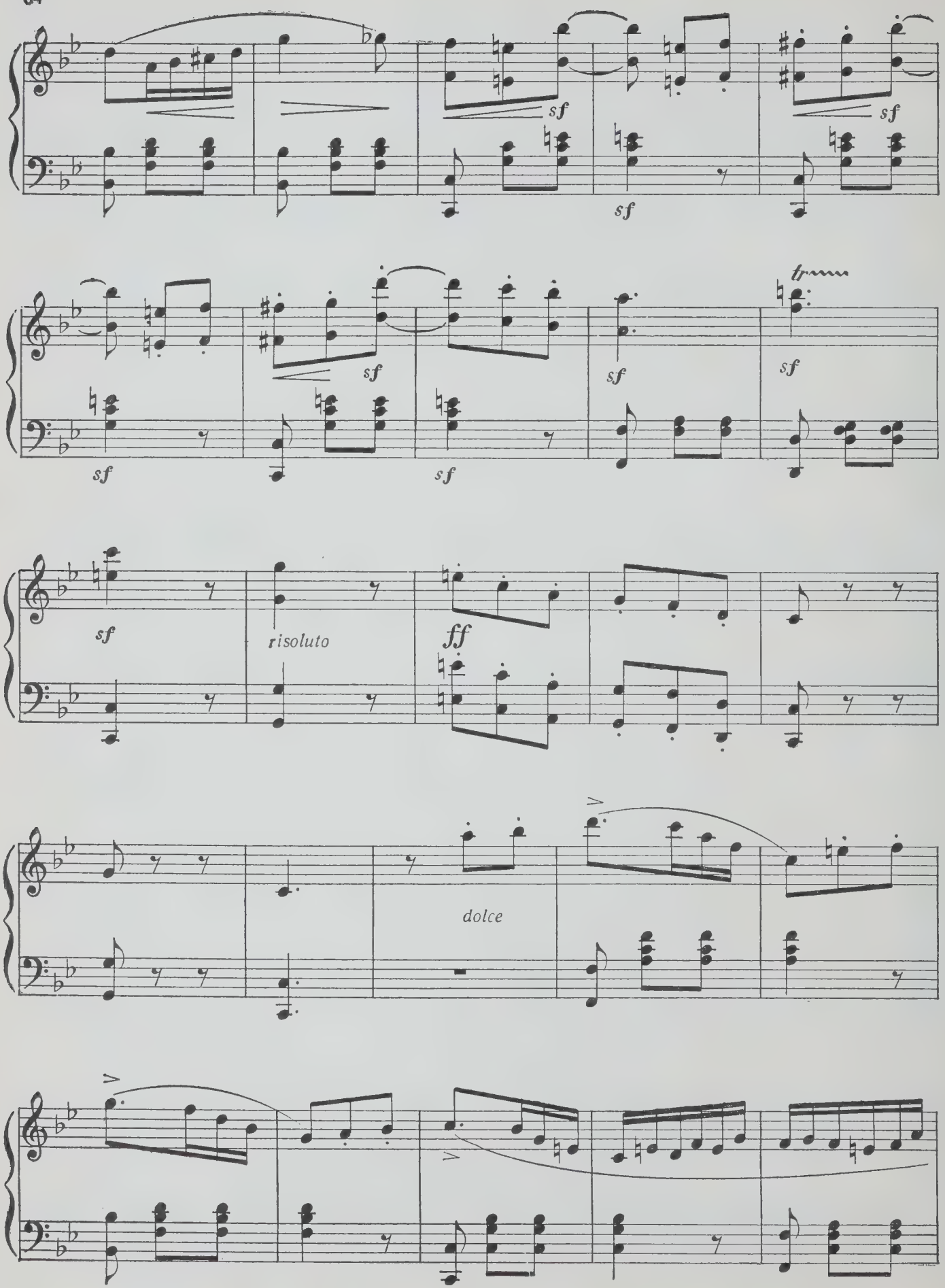

p
dim.
pp
pp

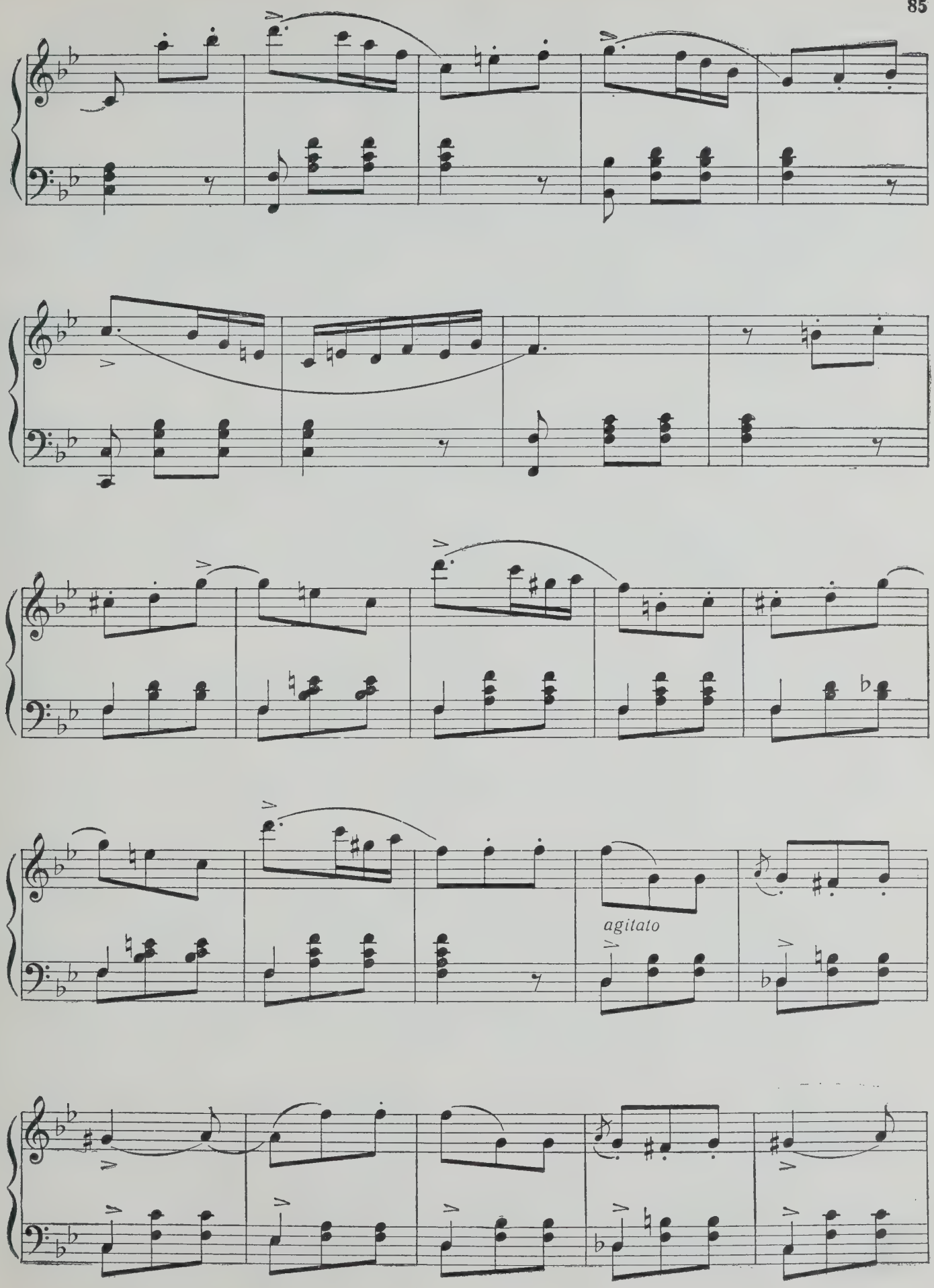

f
p calando
sons harm.
ff con s forza
3
8
m.s.
p dolce
6
6
6
6

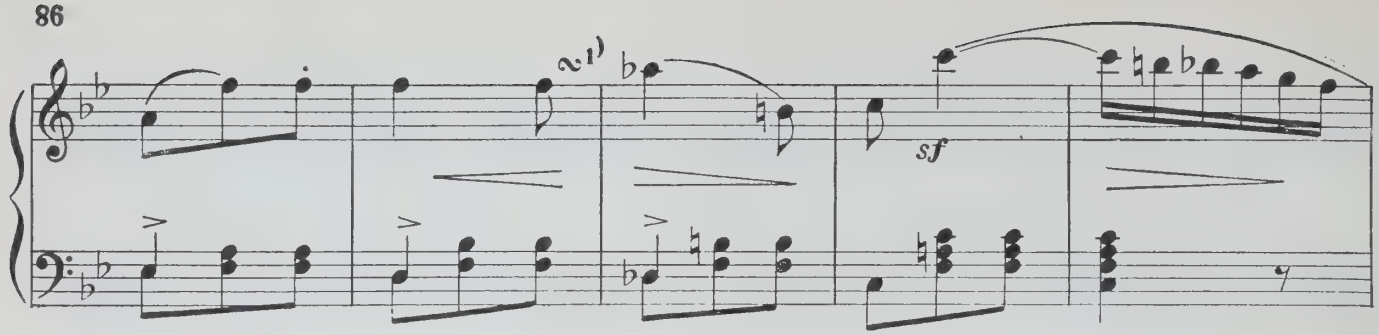


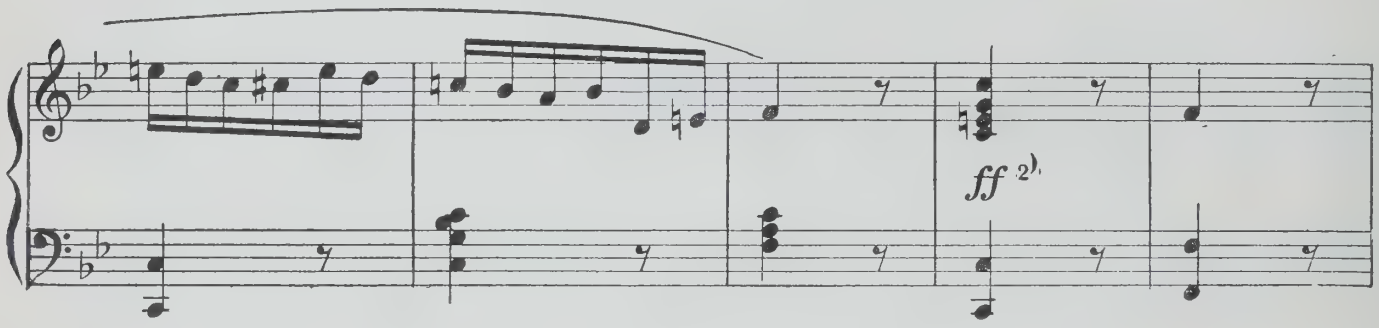
1828 г.

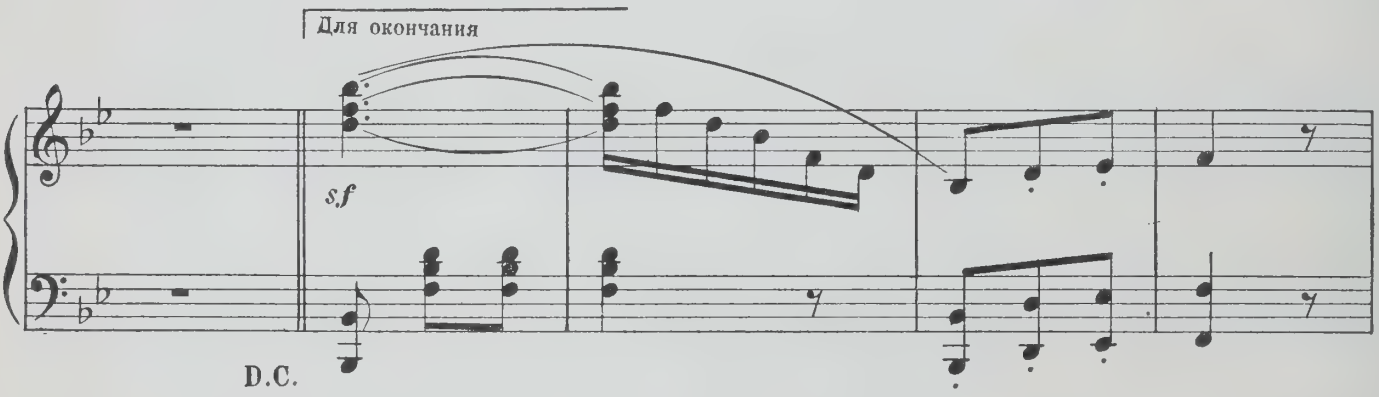

f
dolce
1
2
scherzando

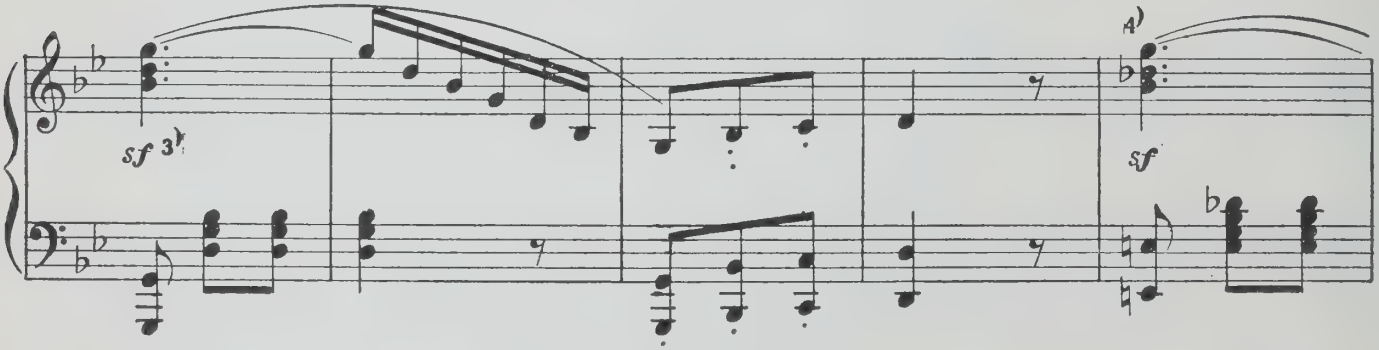

sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
tr
risoluto
ff
dolce

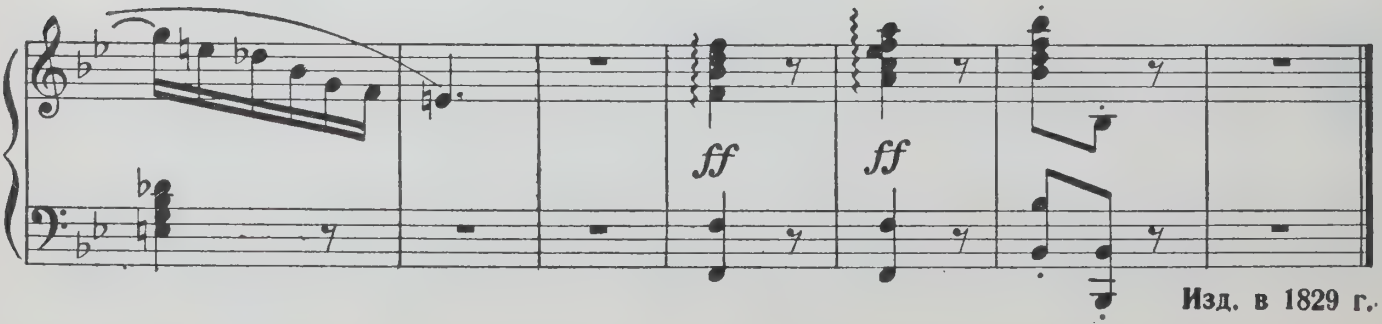

agitato



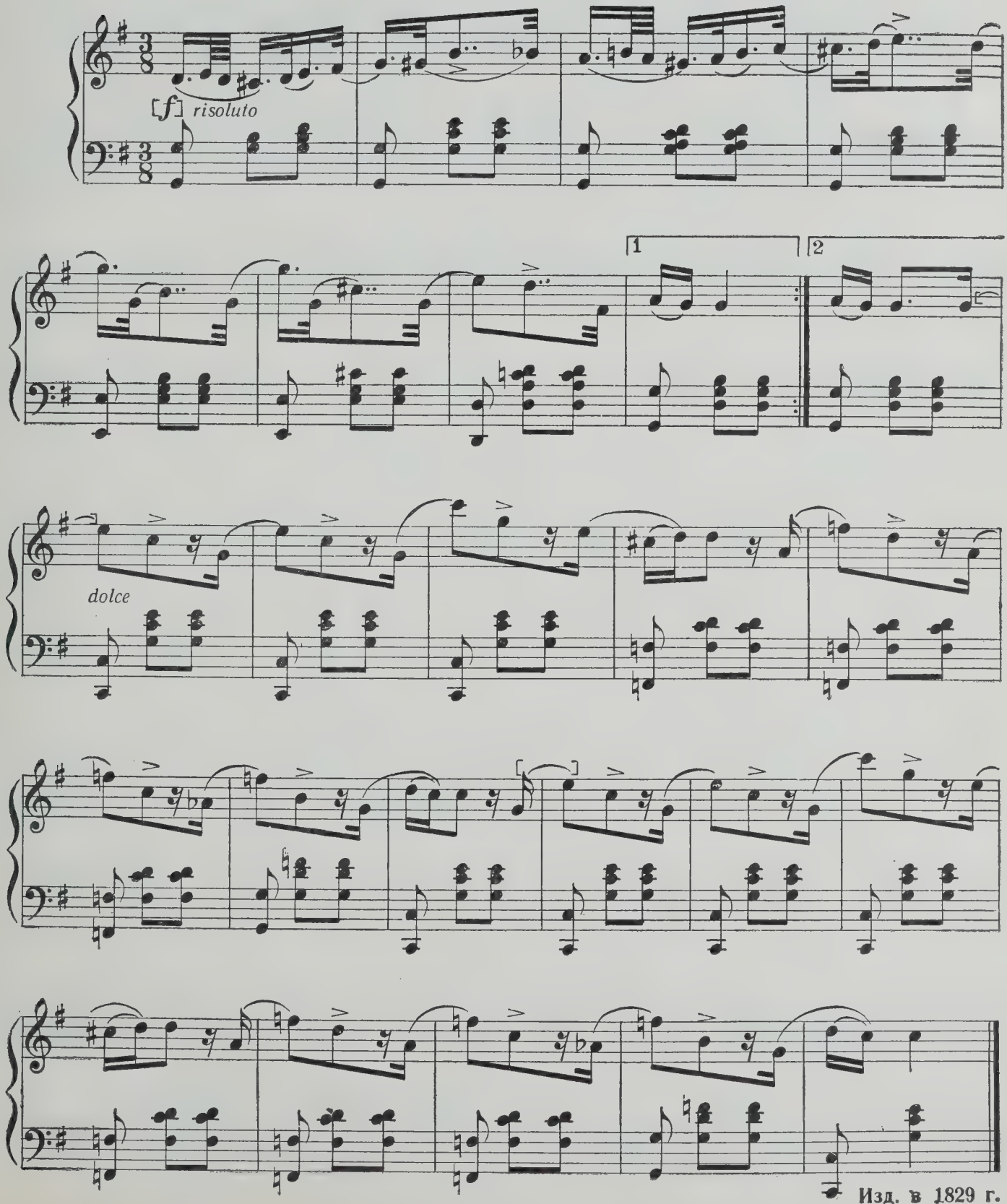






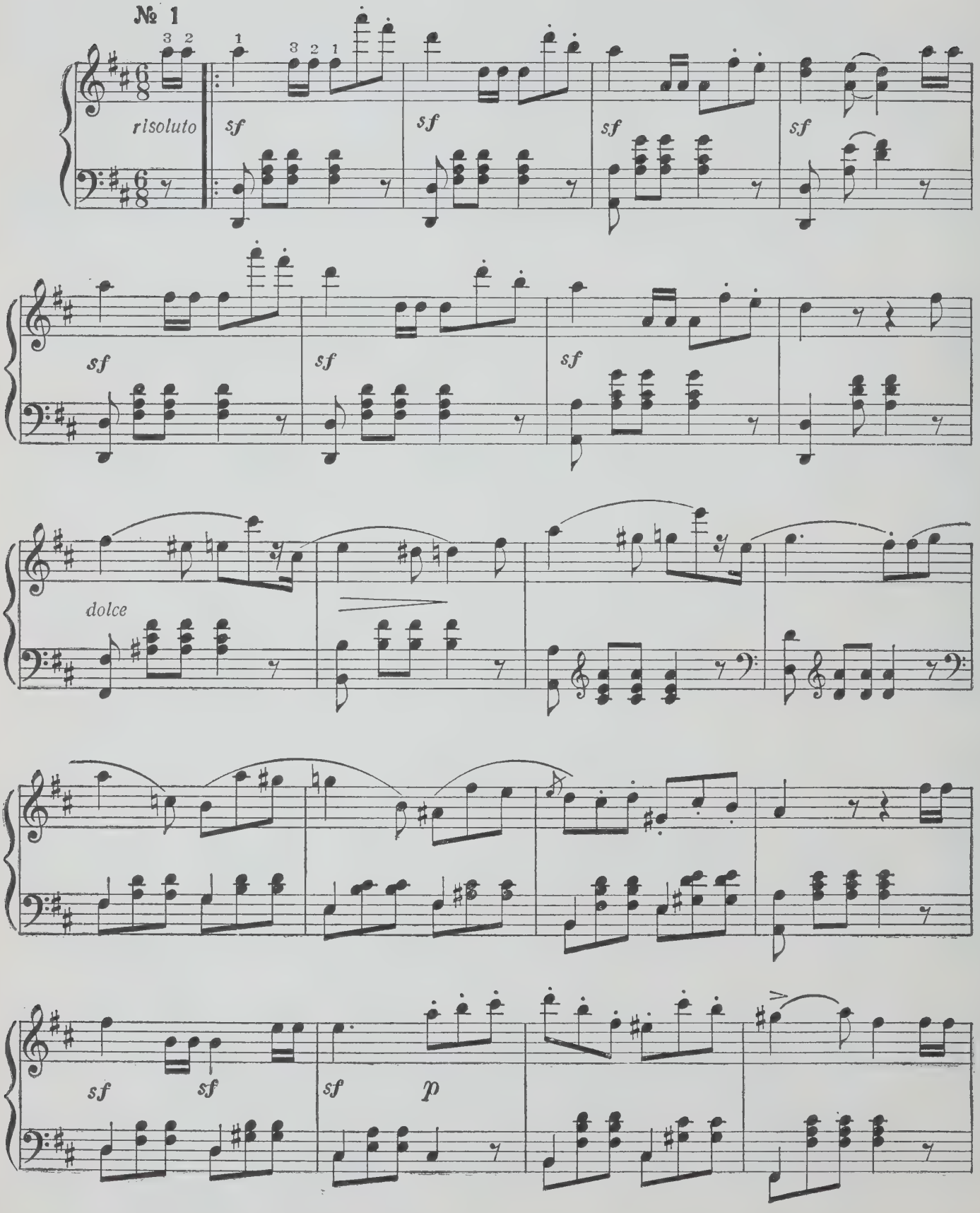


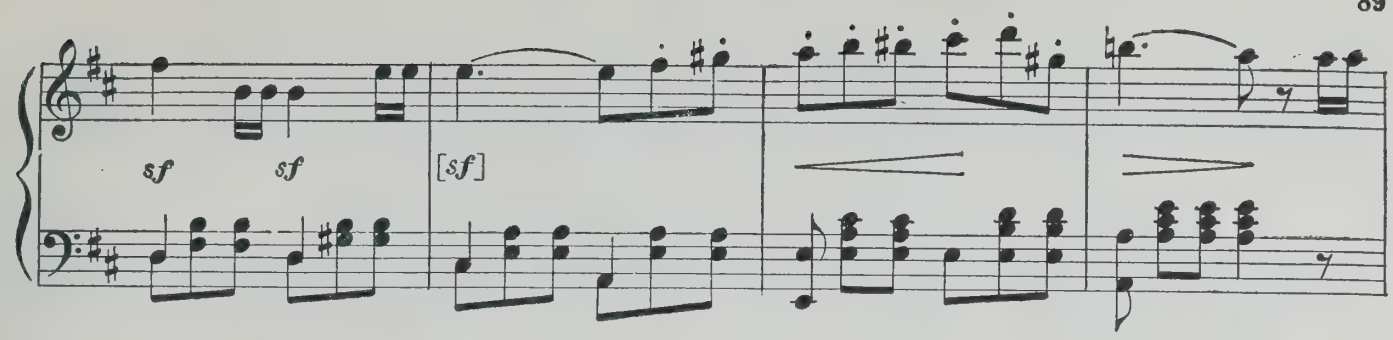
Изд. в 1829 г.

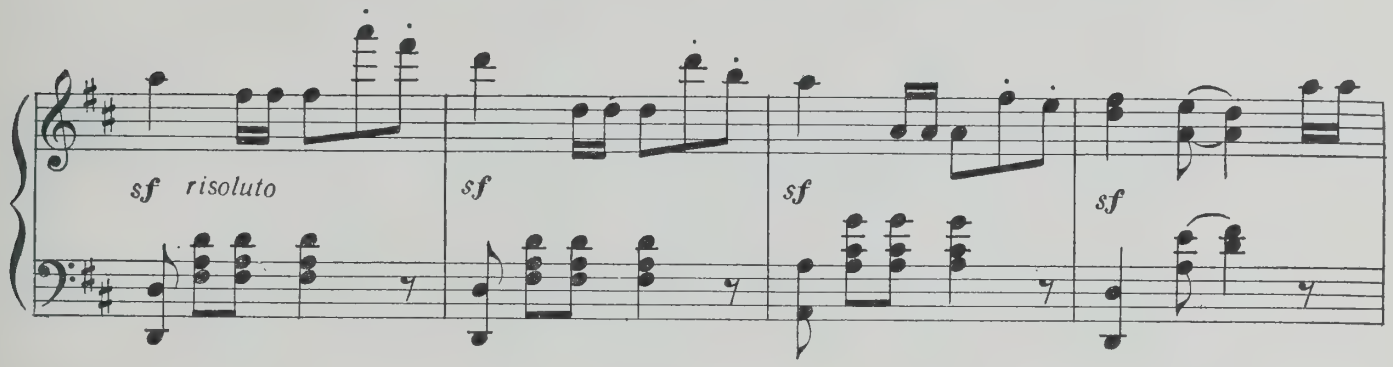


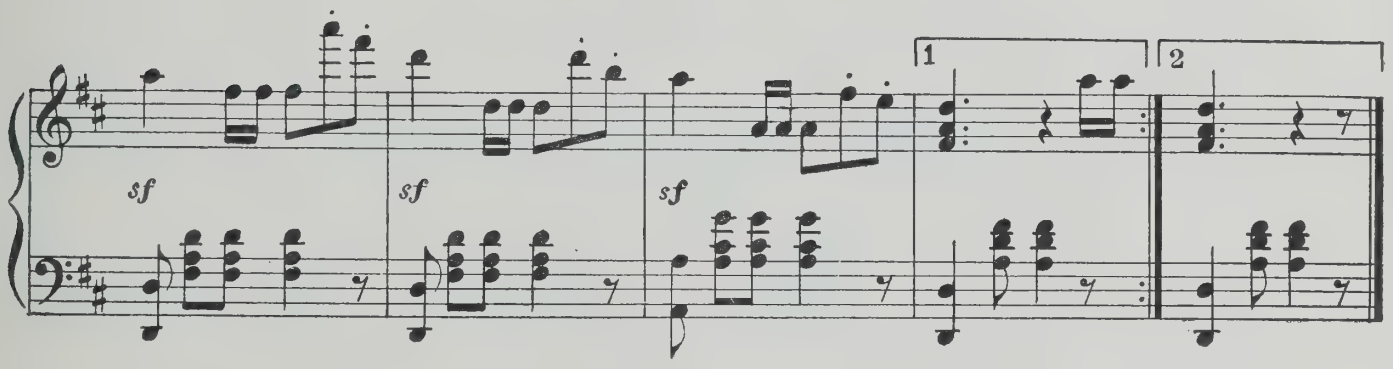
Изд. в 1829 г.

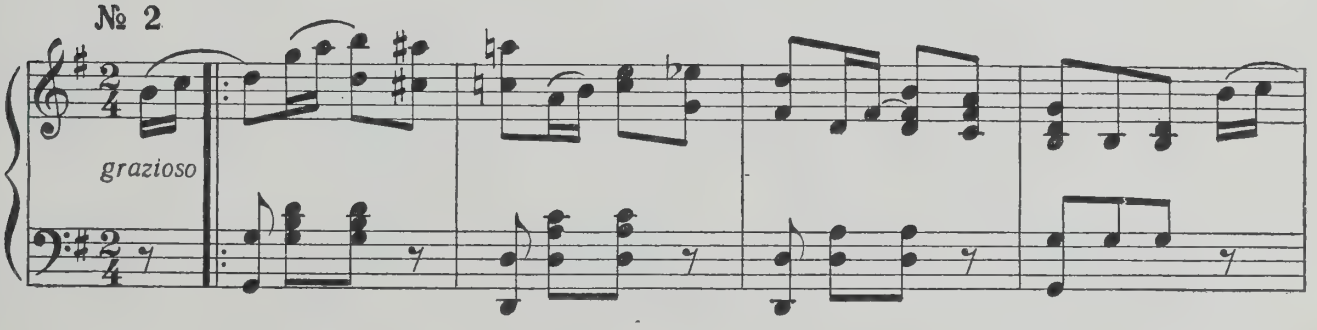
ФРАНЦУЗСКАЯ КАДРИЛЬ

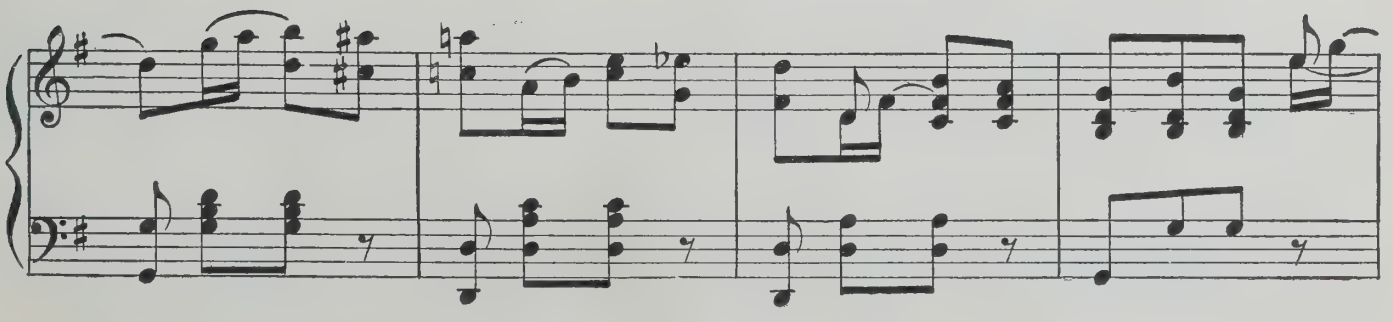


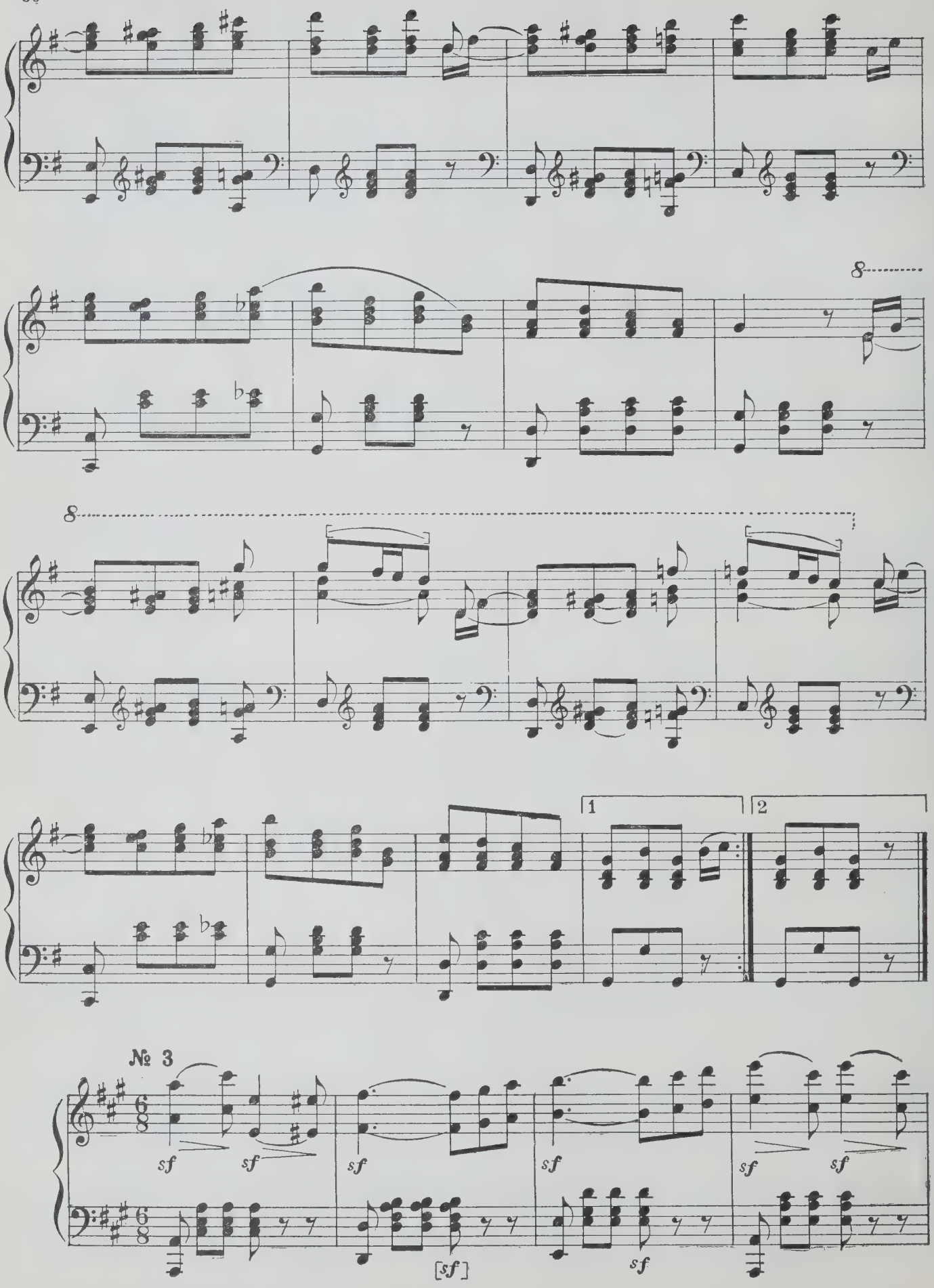

sf sf
[sf]

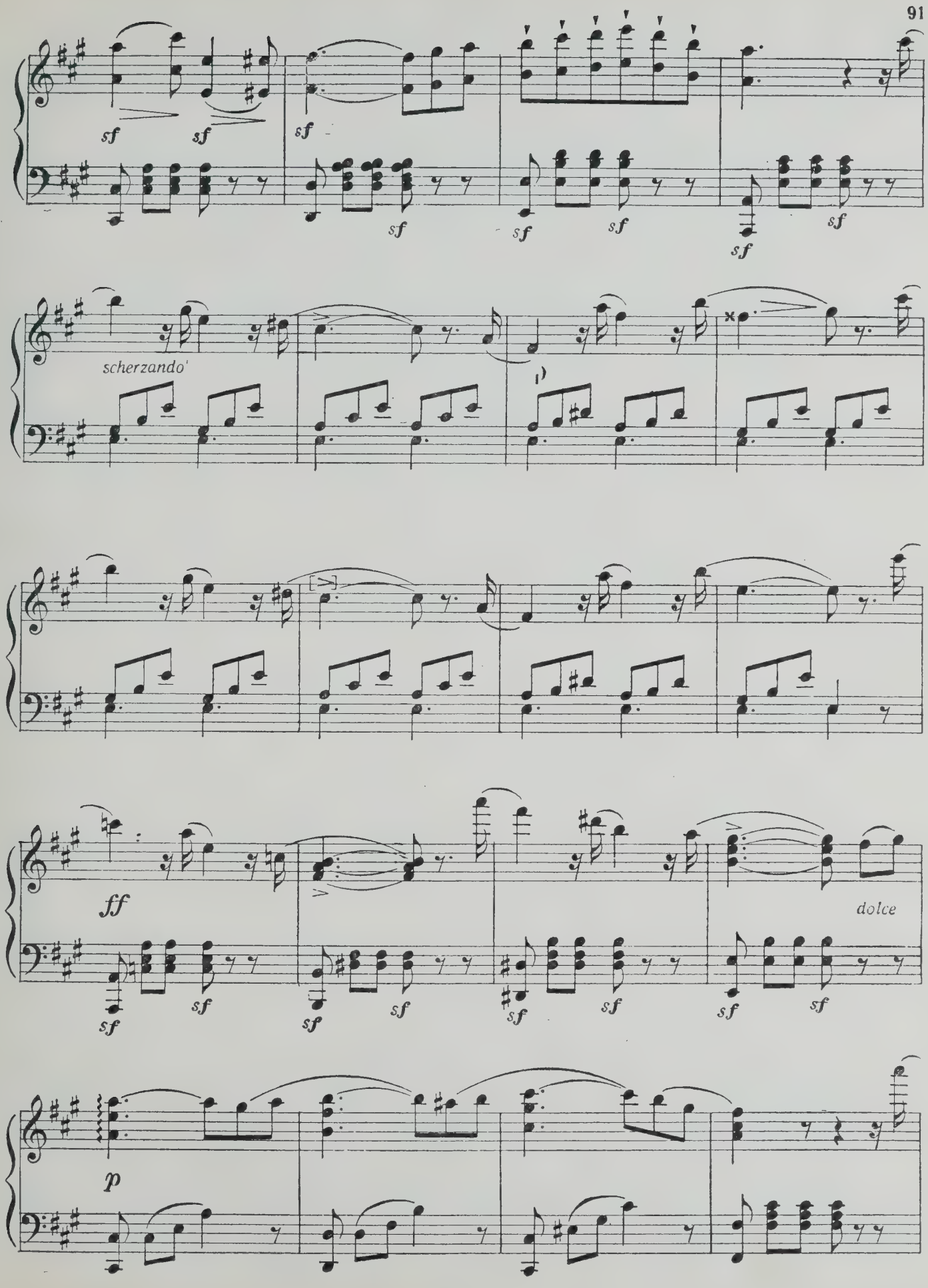

sf risoluto
sf
sf
sf

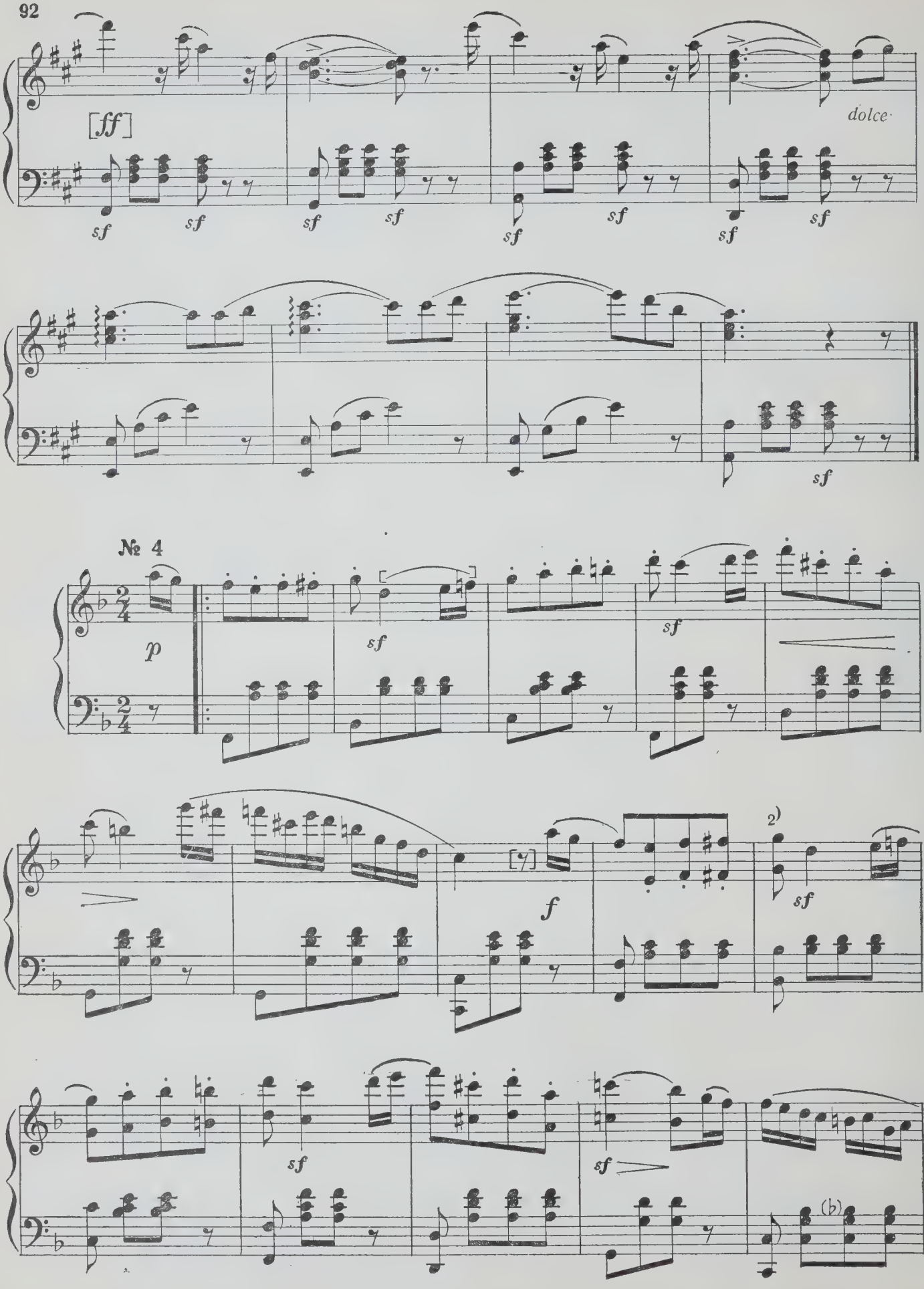

sf
sf
sf
1
2

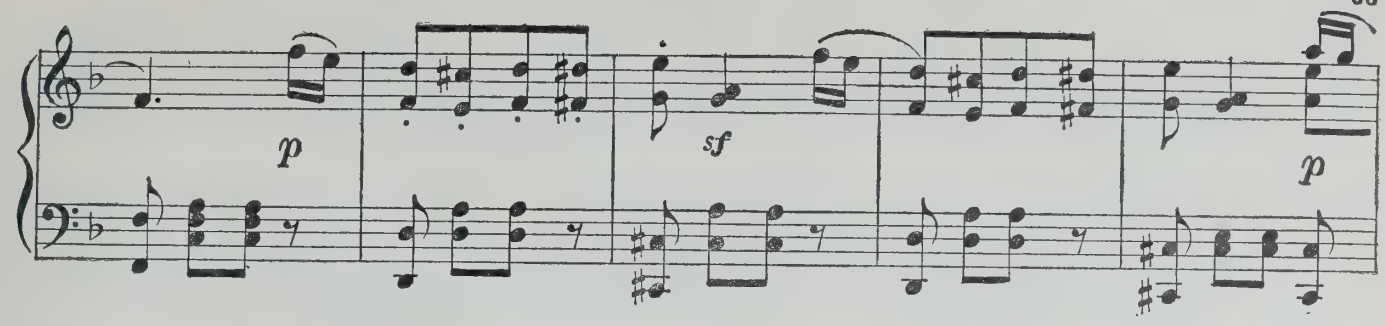

№ 2
grazioso

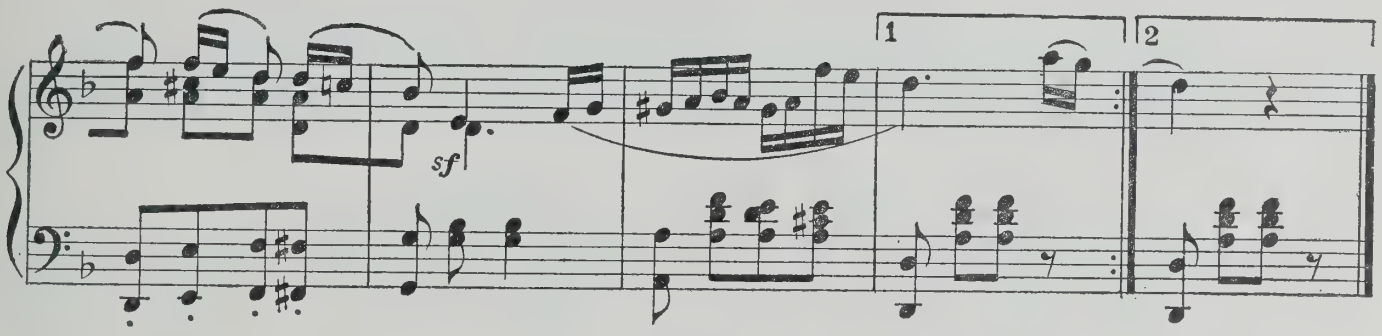



8
8
1
2
№ 3
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
[sf]
sf


sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
scherzando'
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
dolce
p

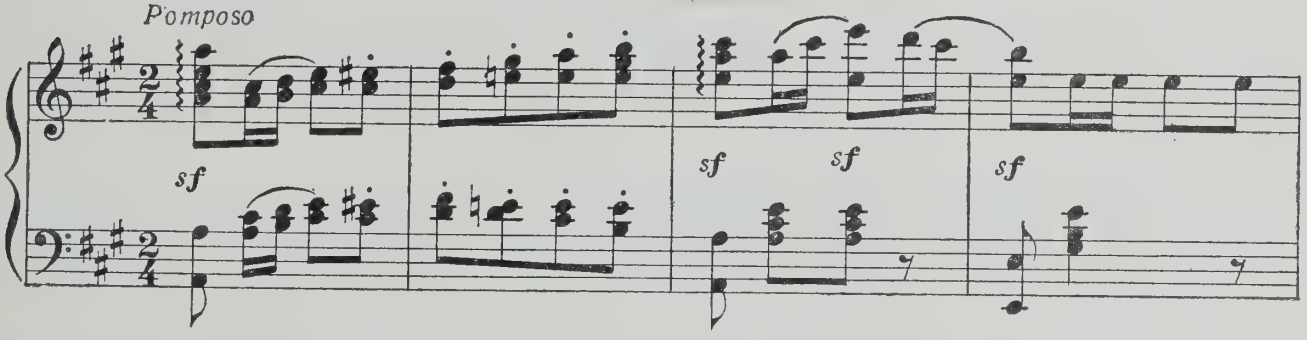

[ff]
dolce
sf
№ 4
p
f
2)
(b)

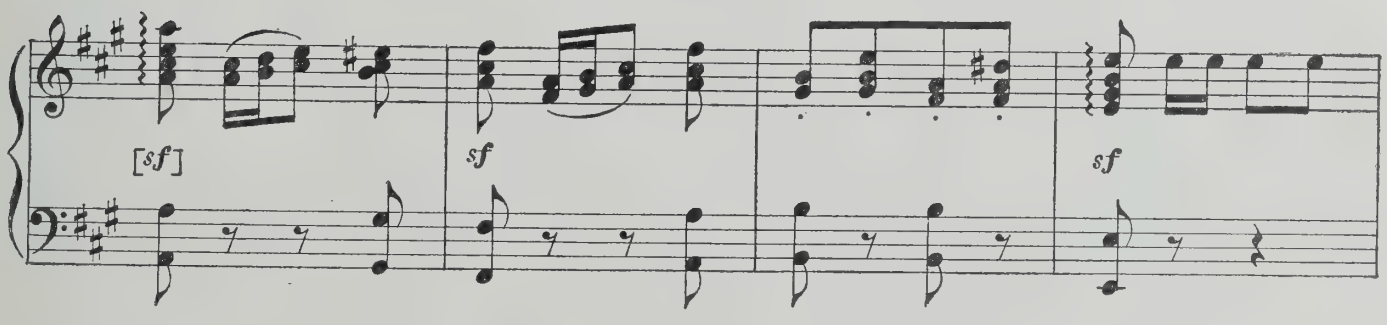


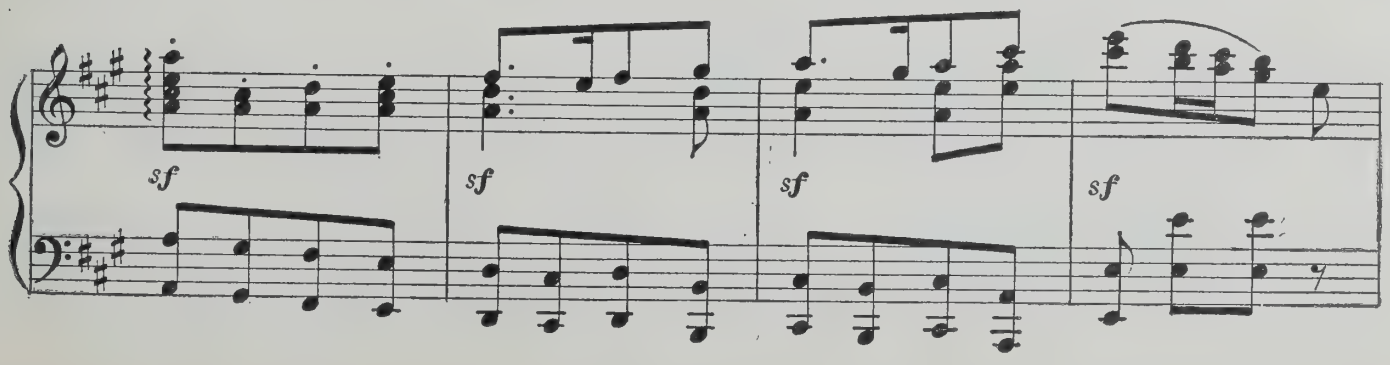


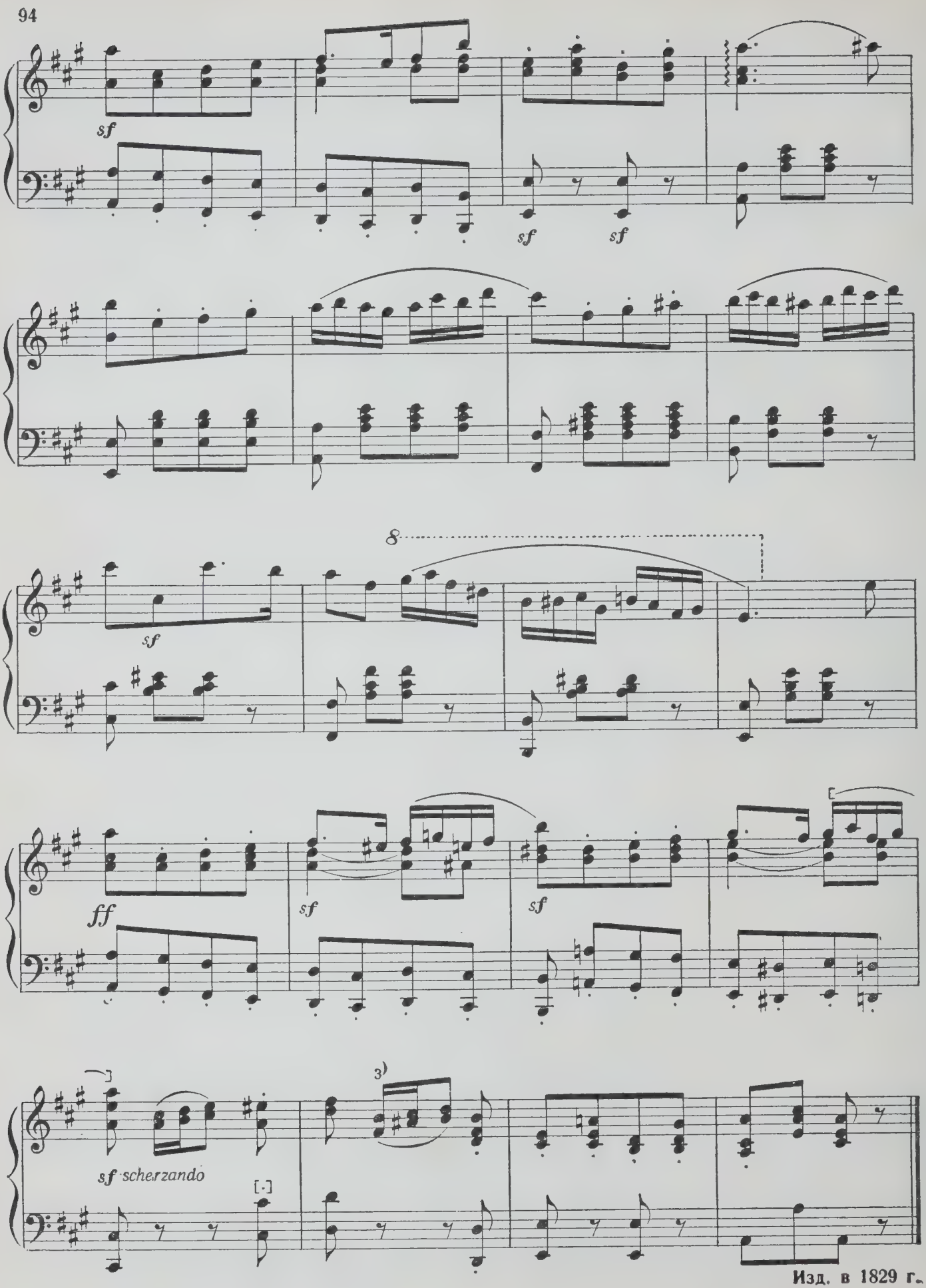
Финал

Pomposo







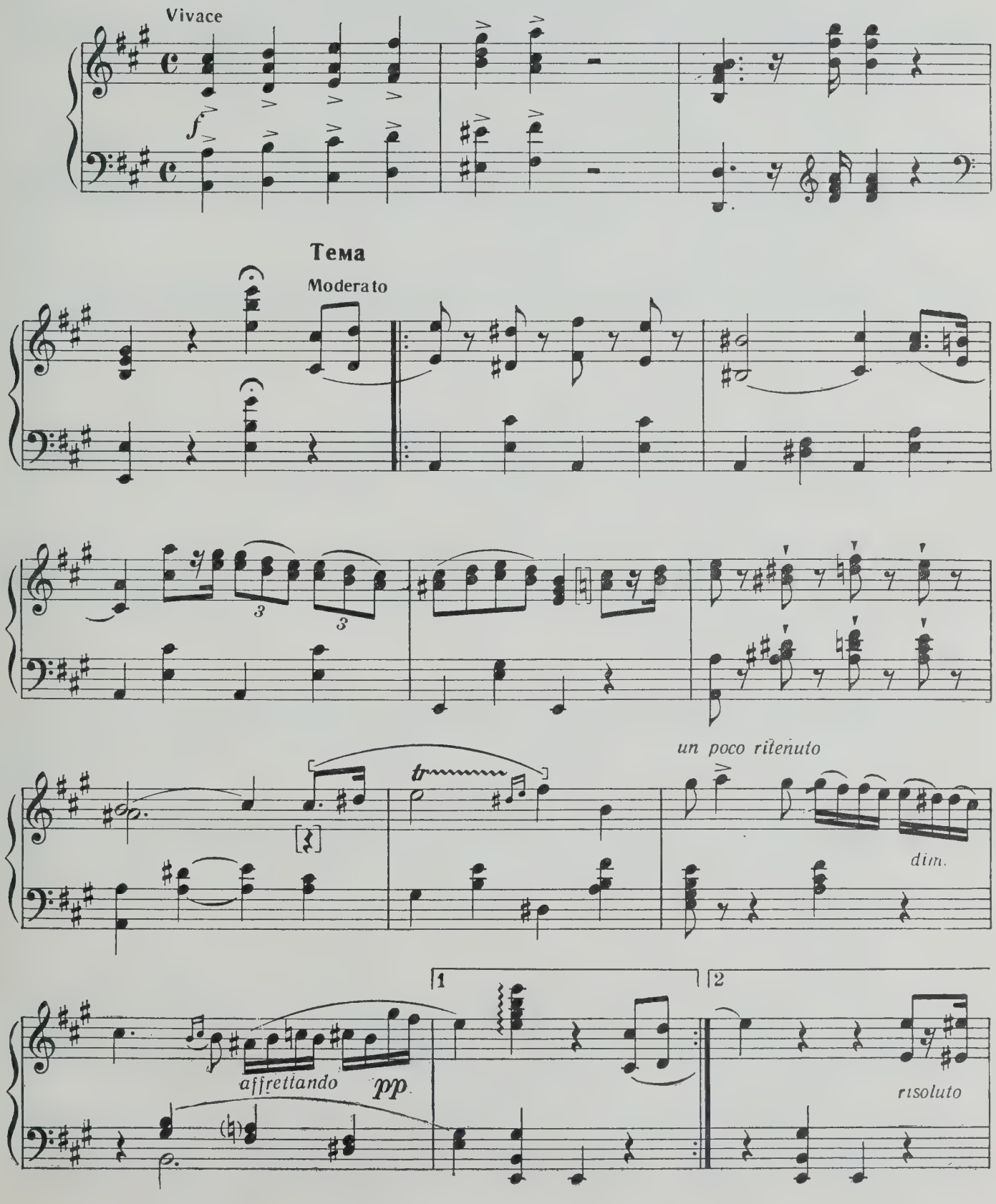


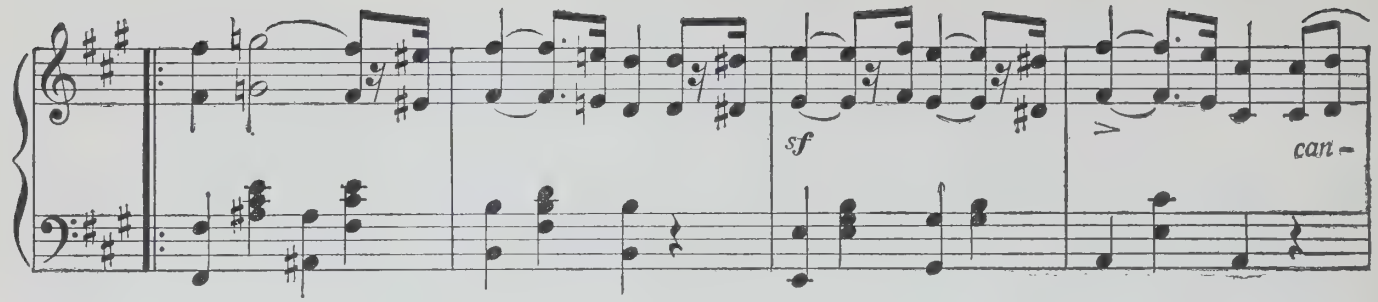
Изд. в 1829 г.

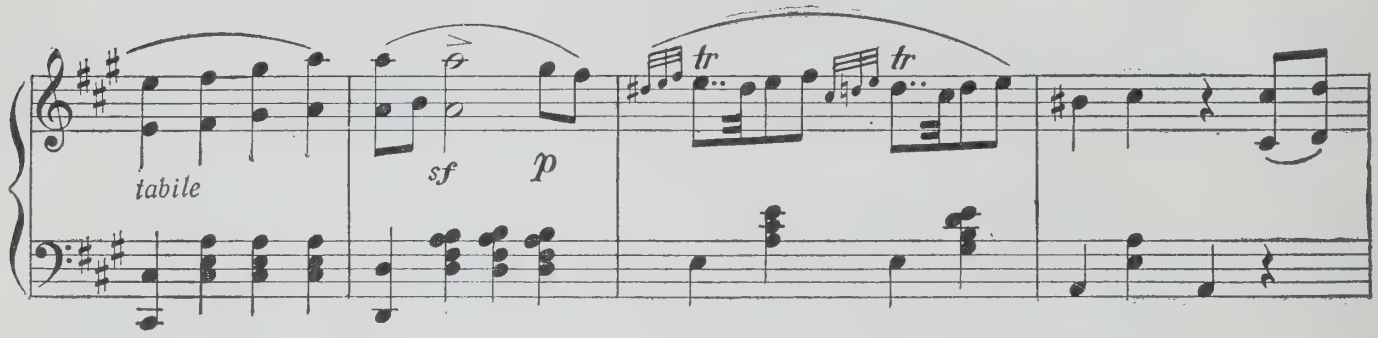
ВАРИАЦИИ

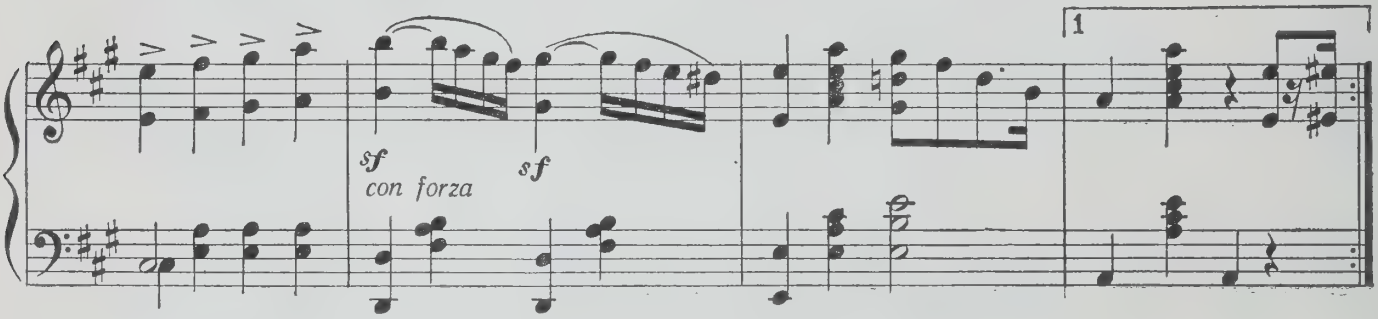
на тему из оперы

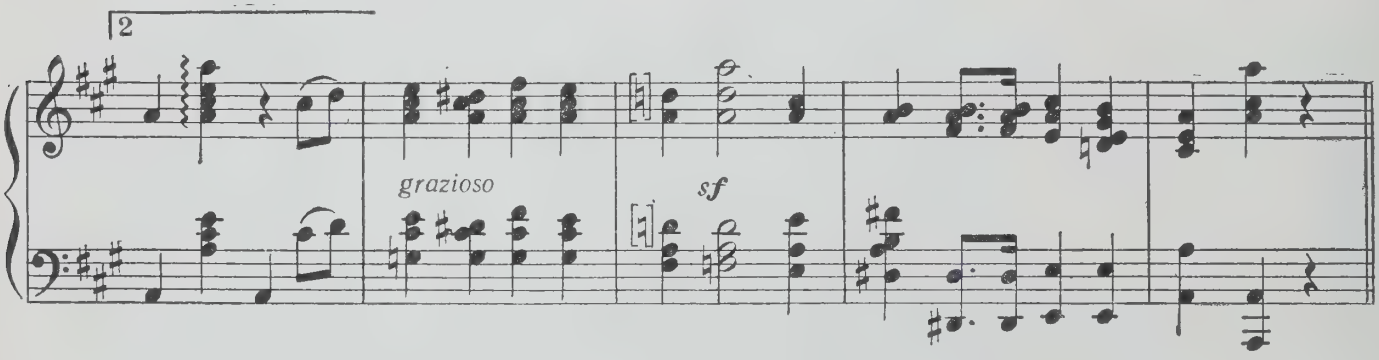
„АННА БОЛЕЙН“ Г. ДОНИЦЕТТИ





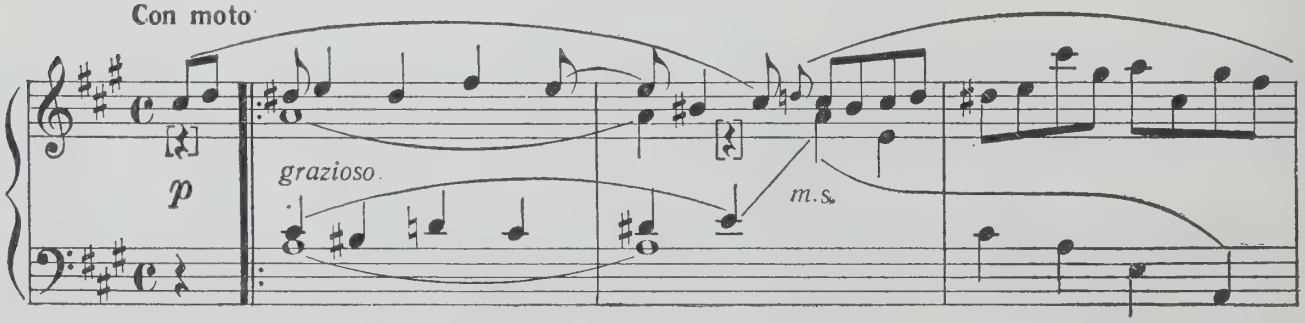


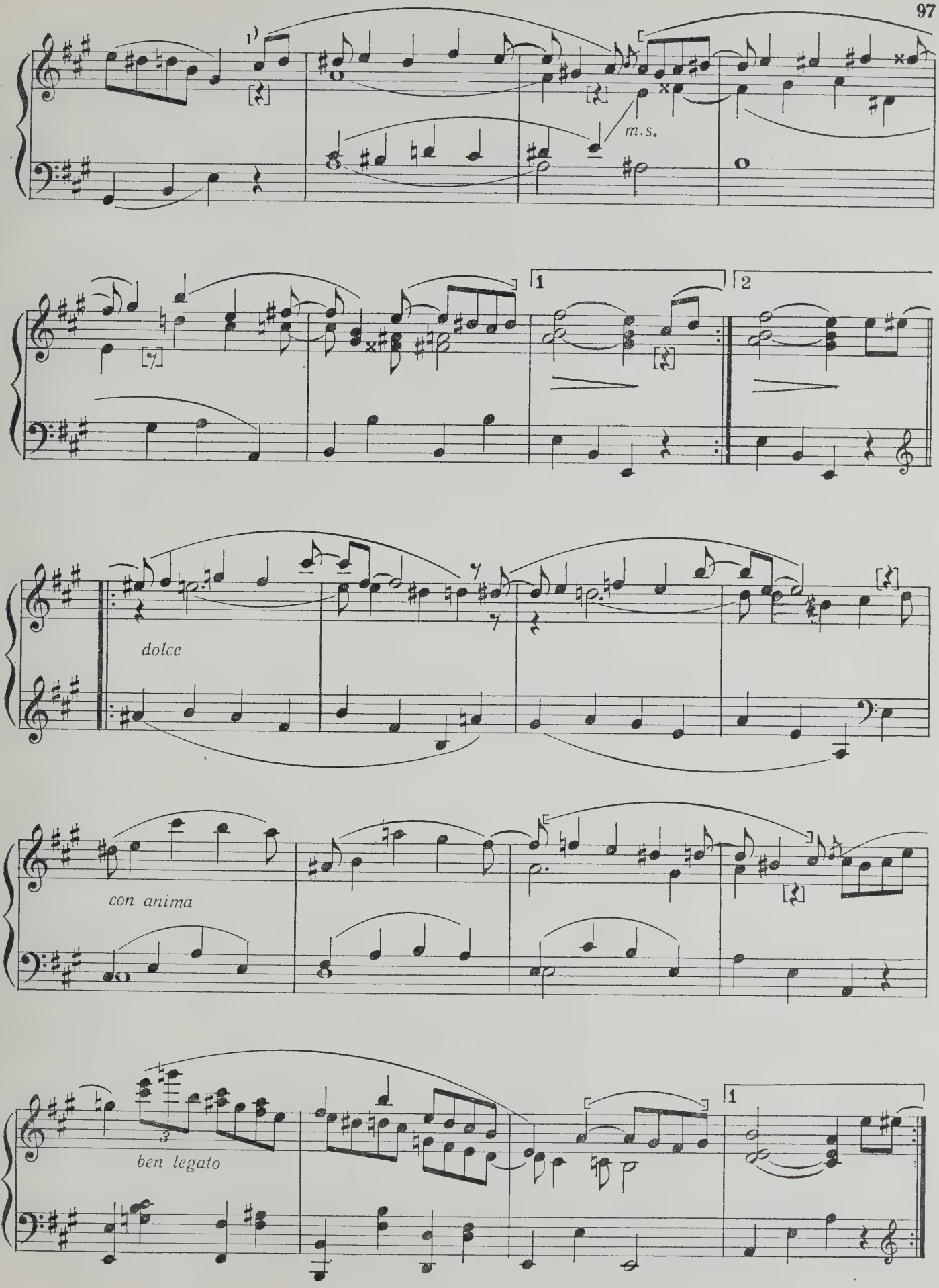


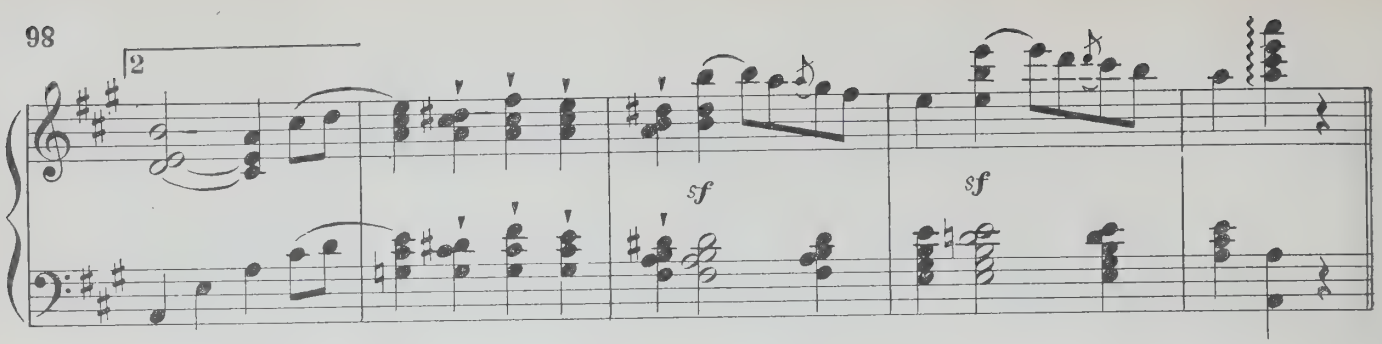


Bap. 1

Con moto

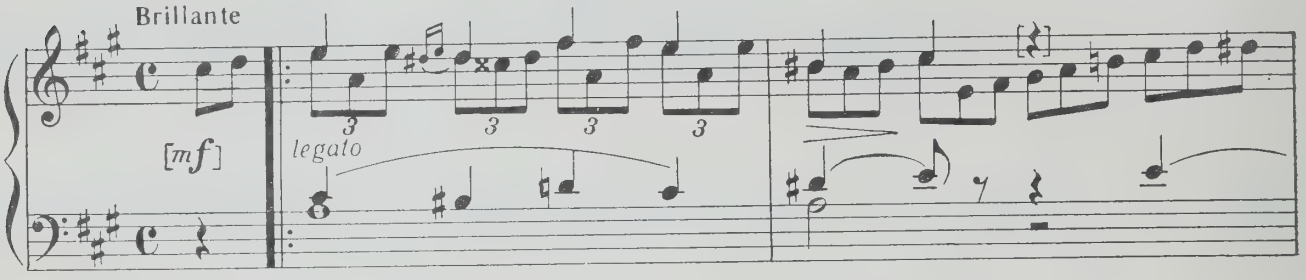


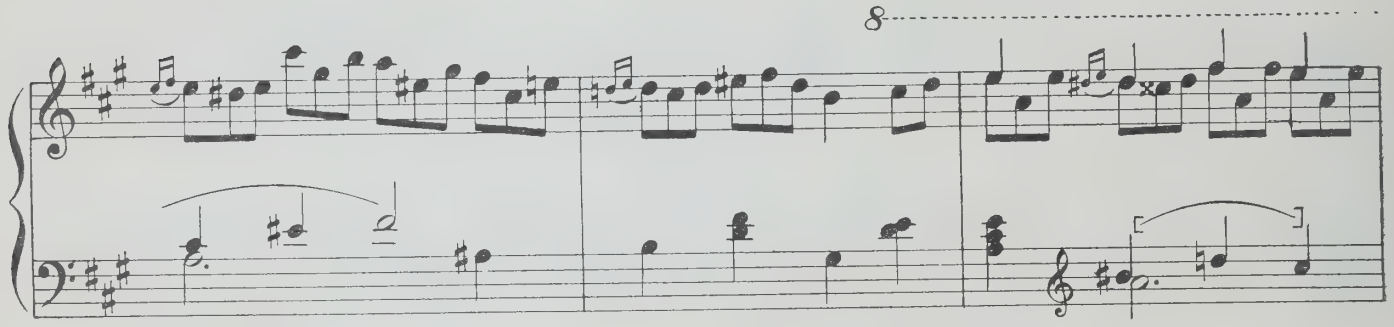

m.s.
1
2
dolce
con anima
3
ben legato
1

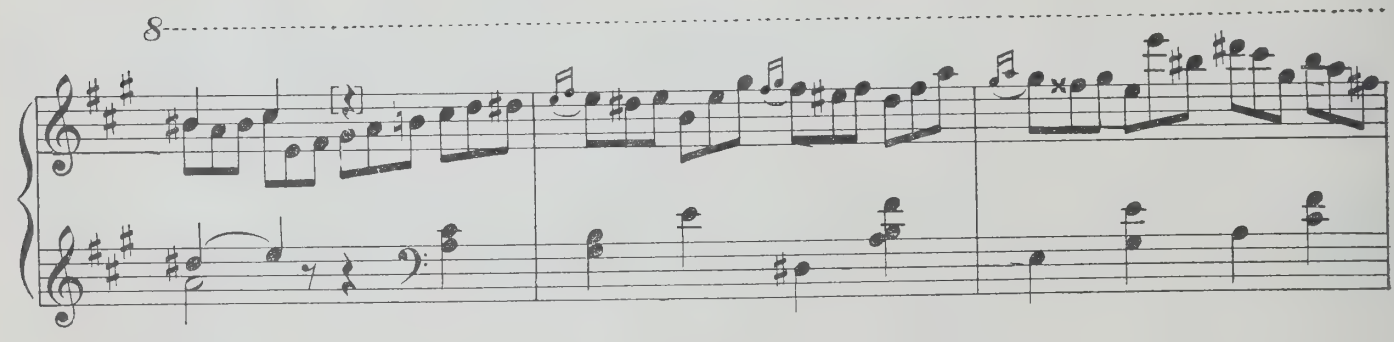


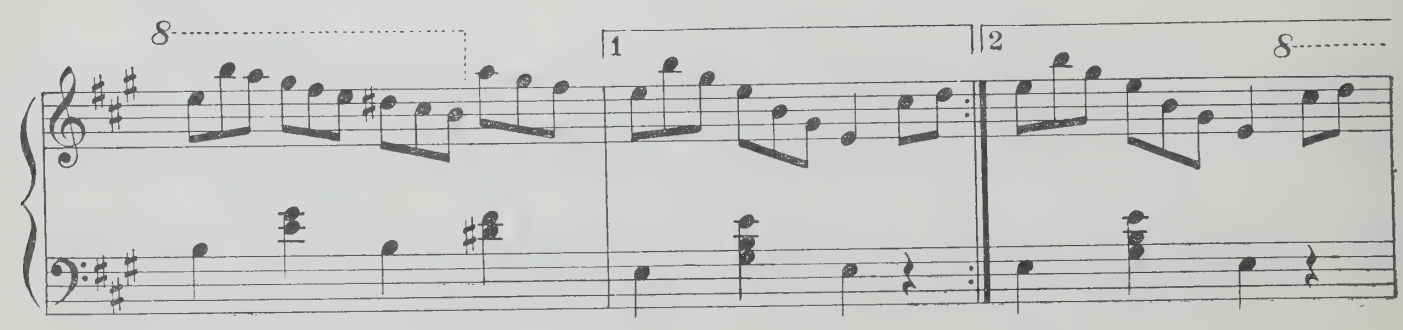
Bap. 2

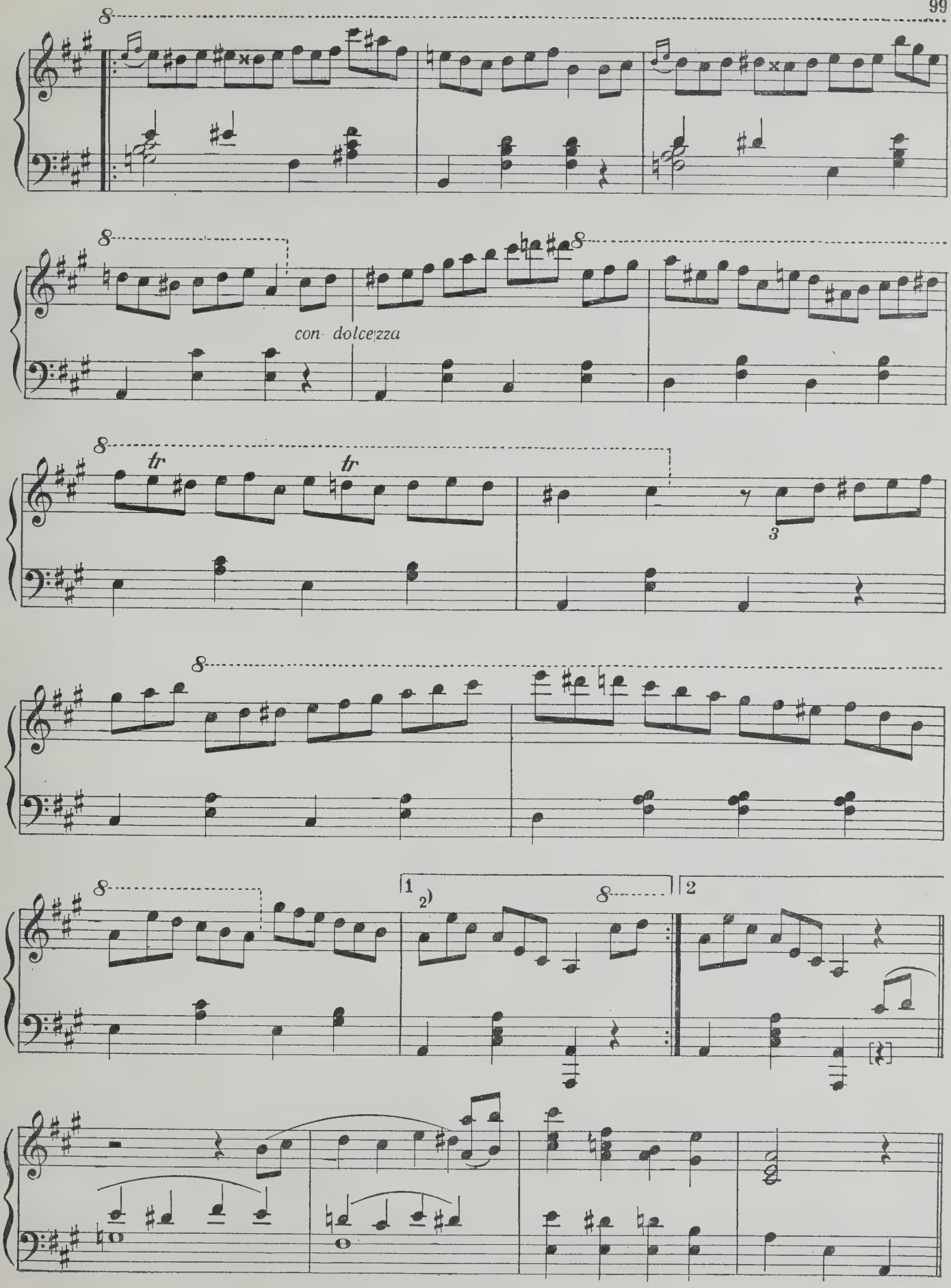
Brillante

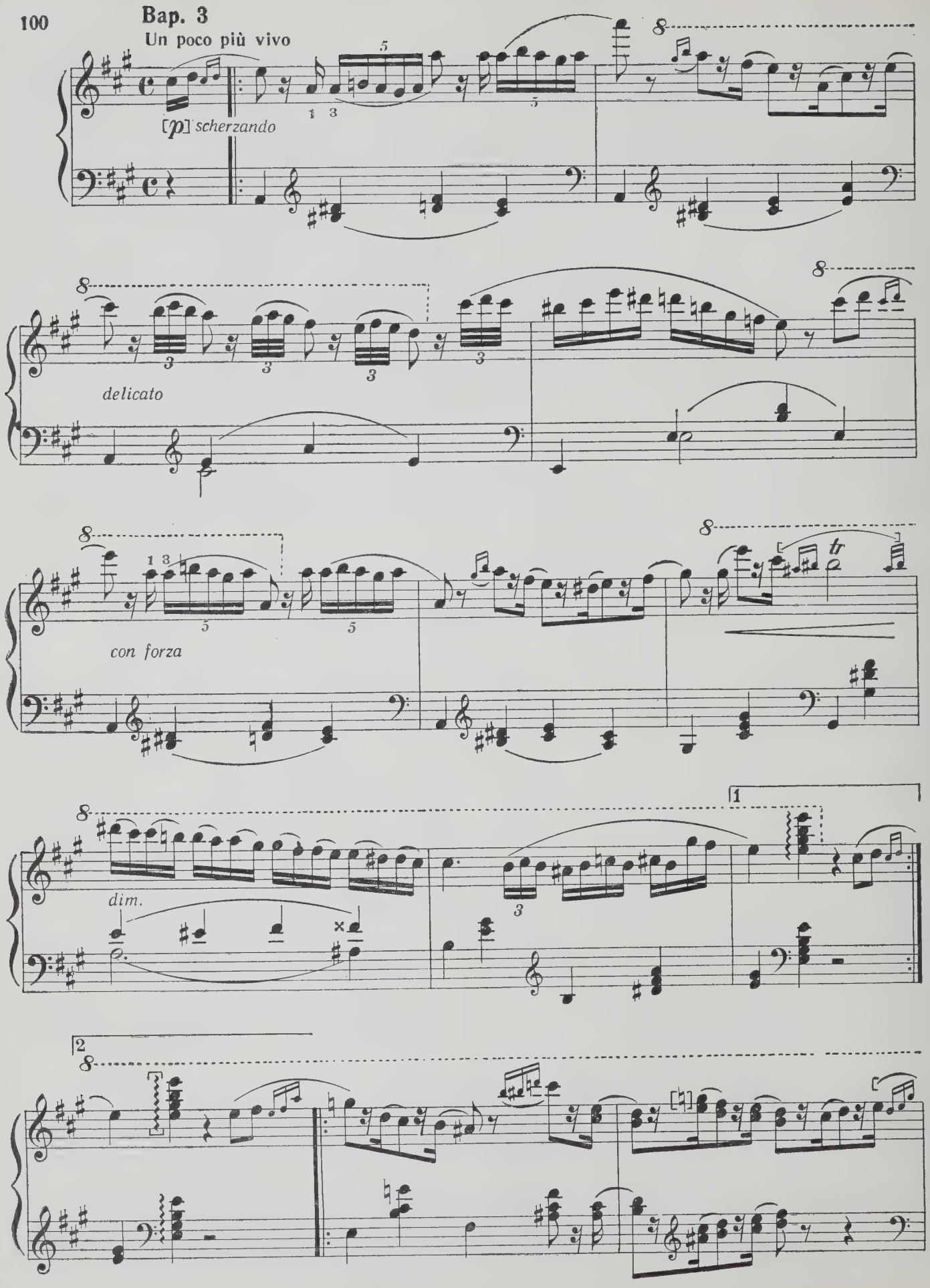


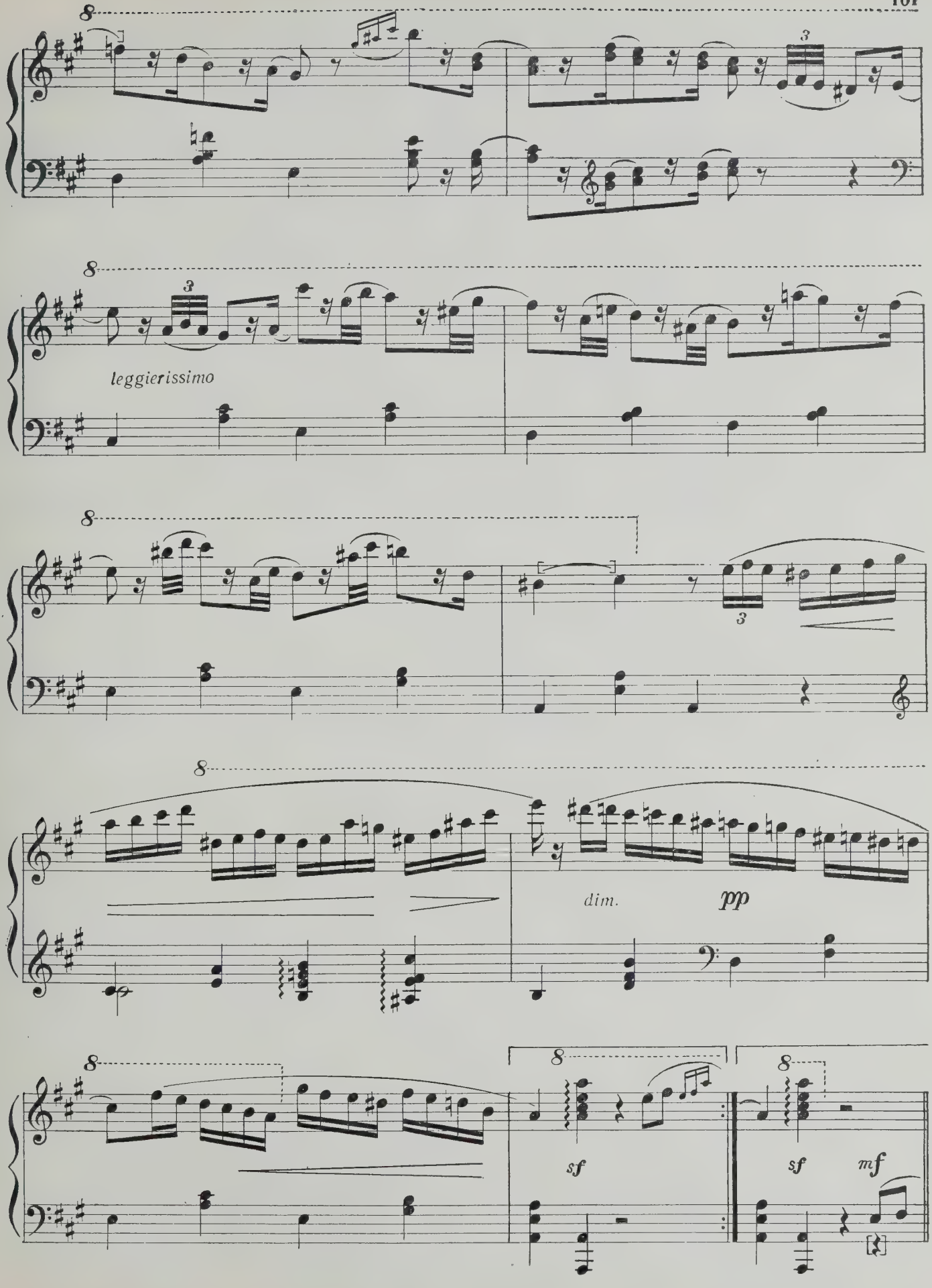


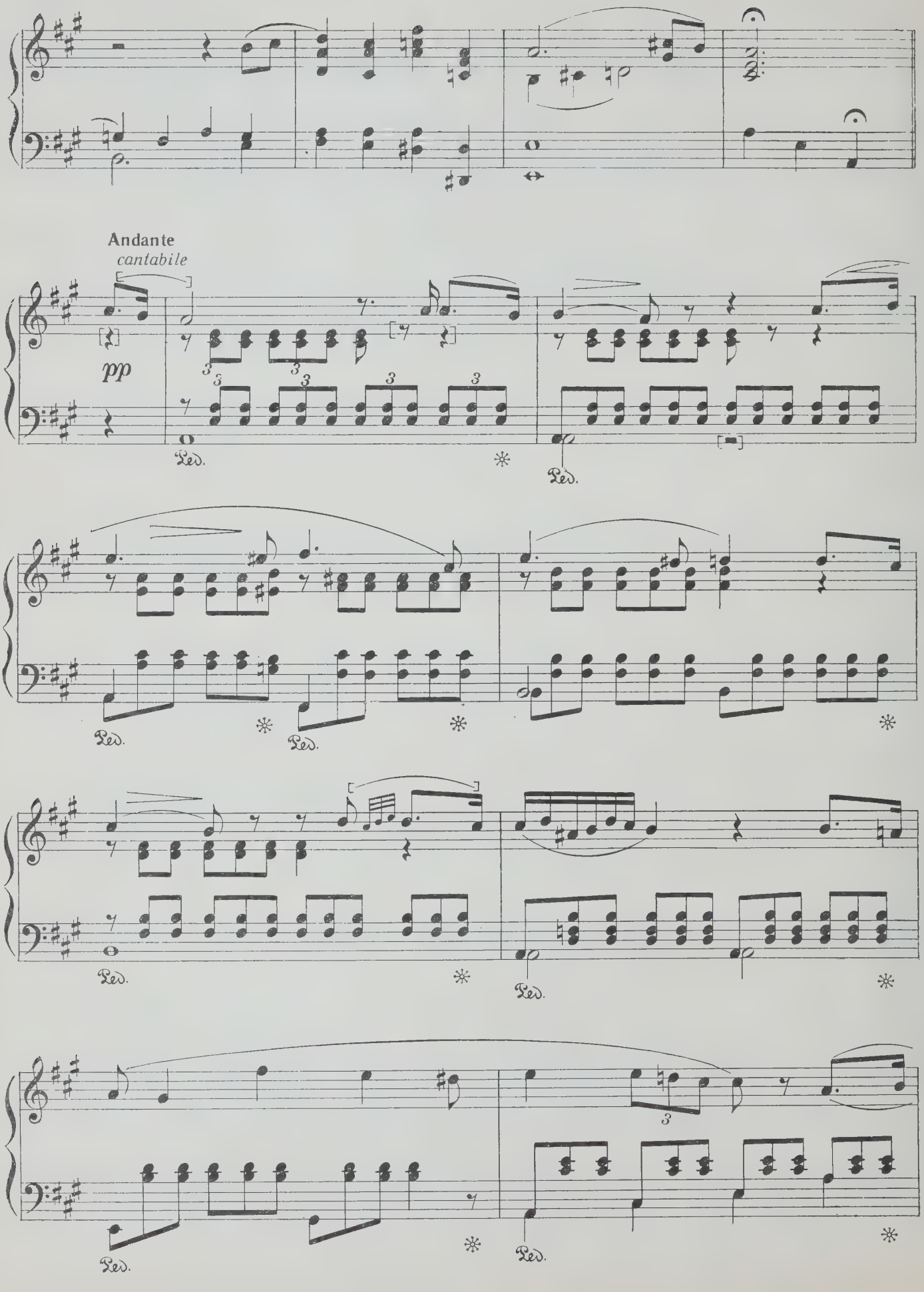


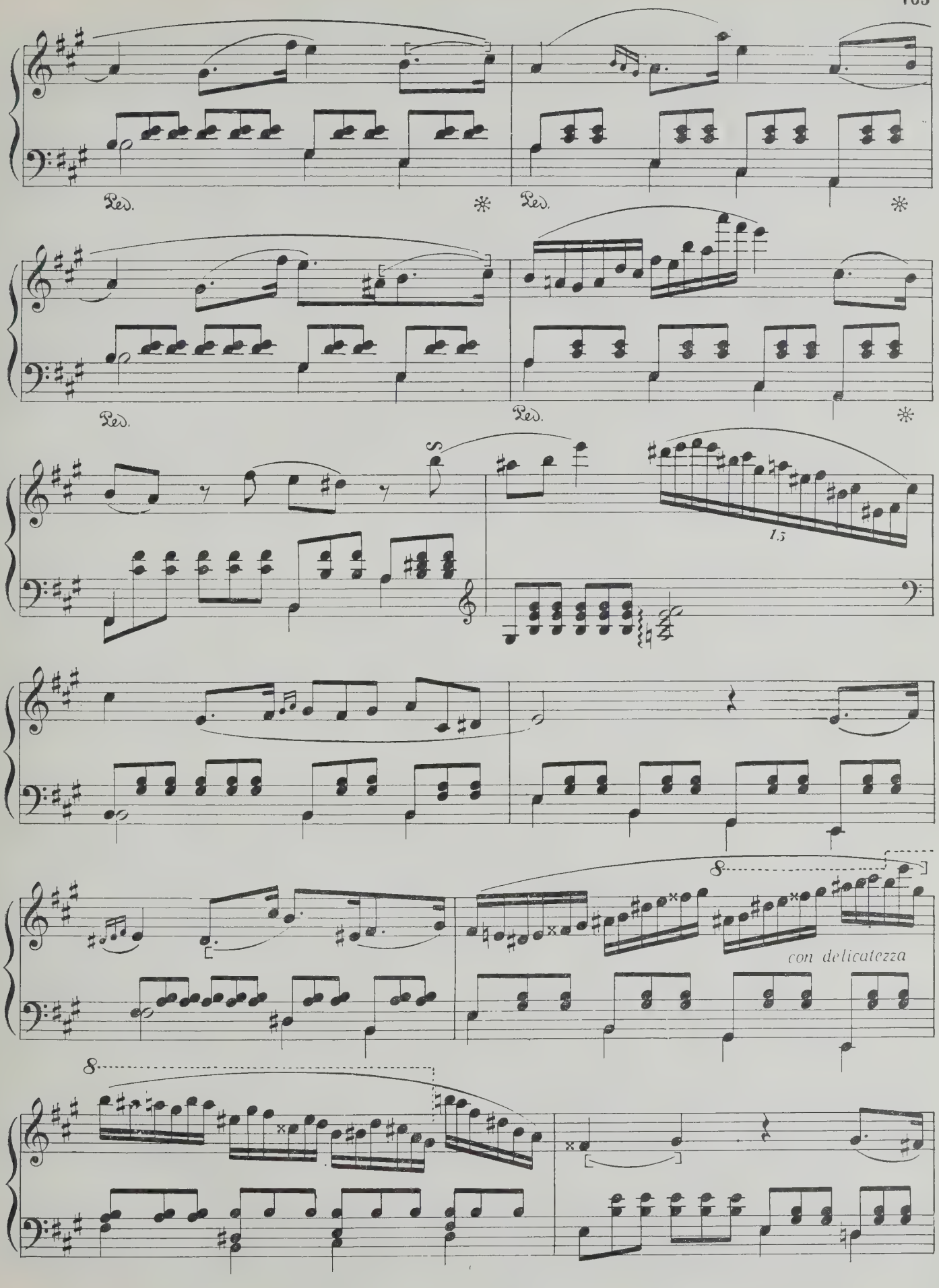


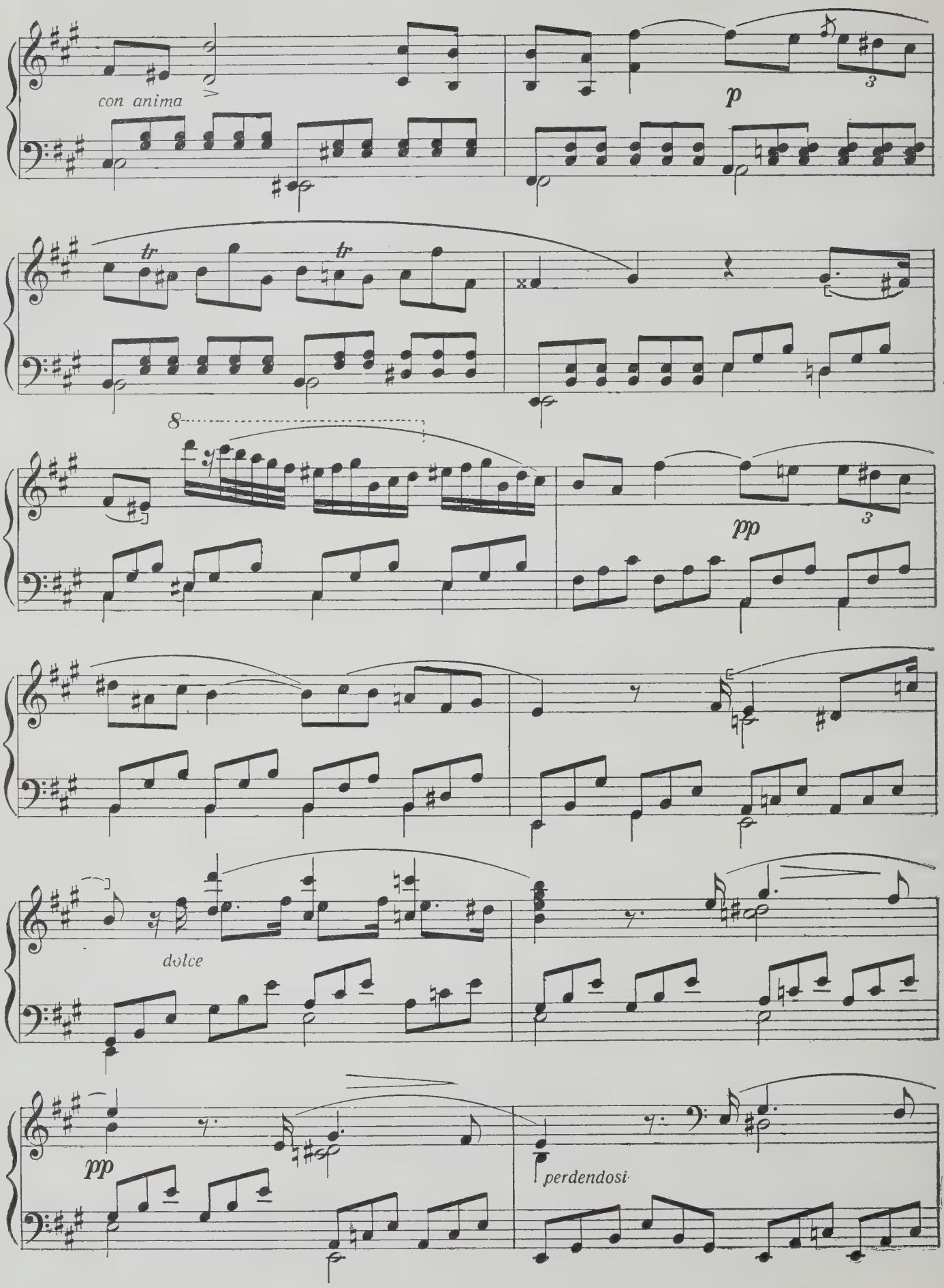

con dolcezza
tr
tr
3
1
2)
2

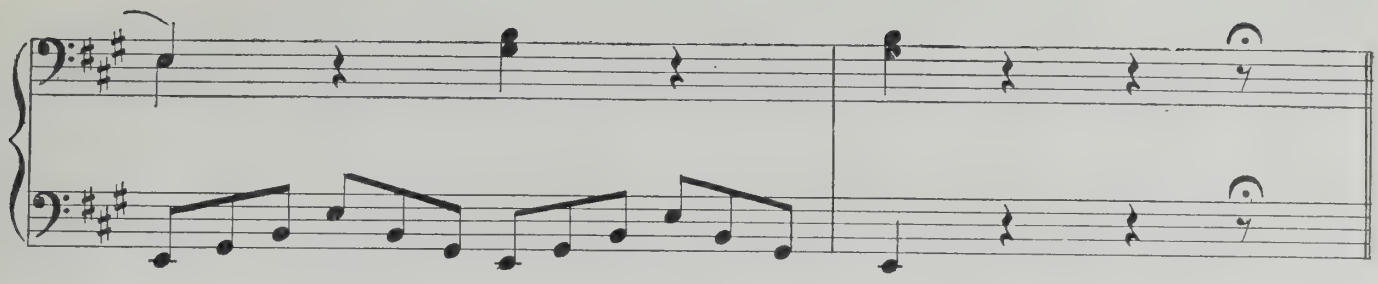

Bap. 3
Un poco più vivo
[p] scherzando
delicato
con forza
dim.
1
2


leggierissimo
dim.
pp
sf
sf
mf


Andante
cantabile
pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

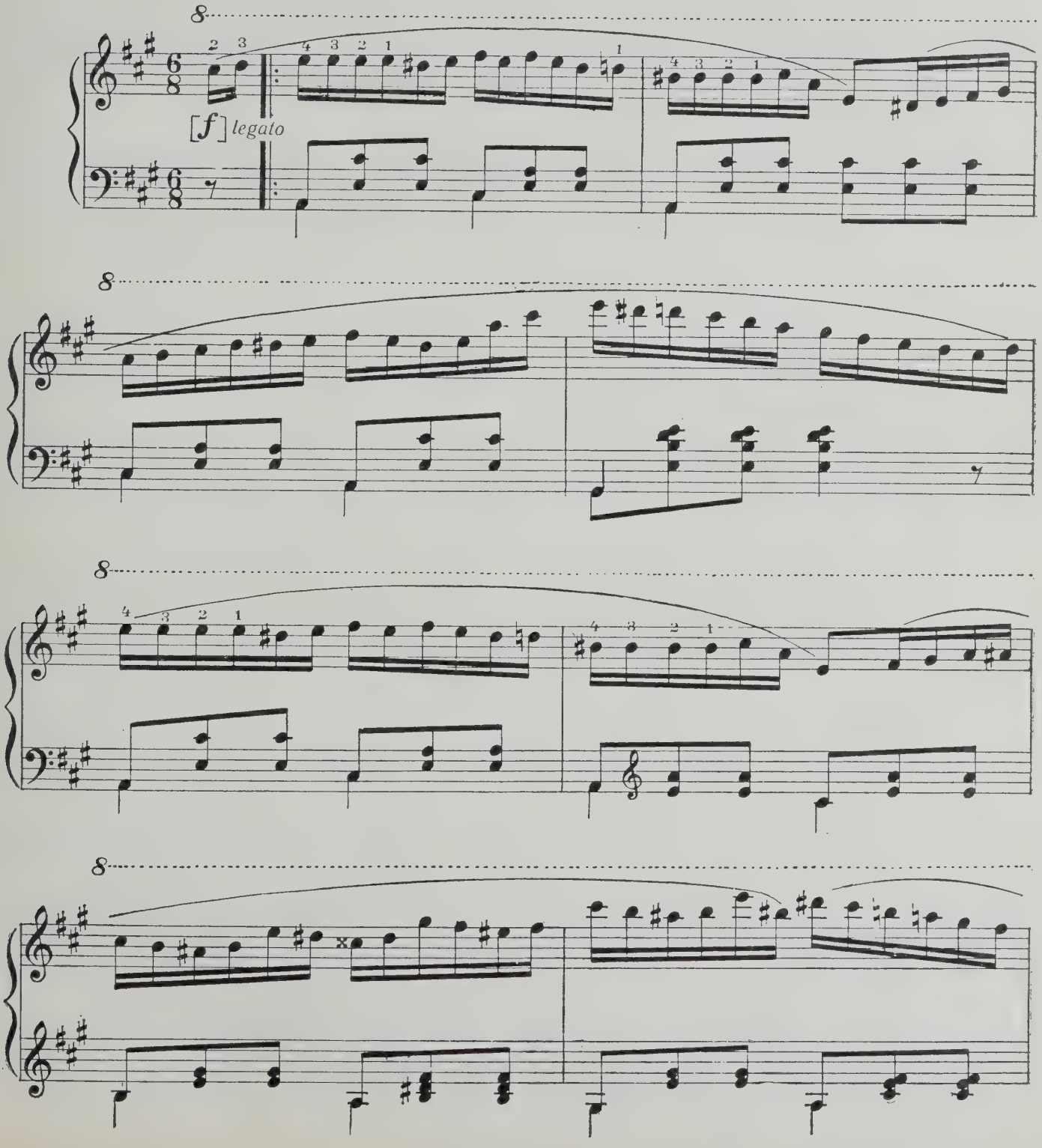

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
15
8
con delicatezza
8

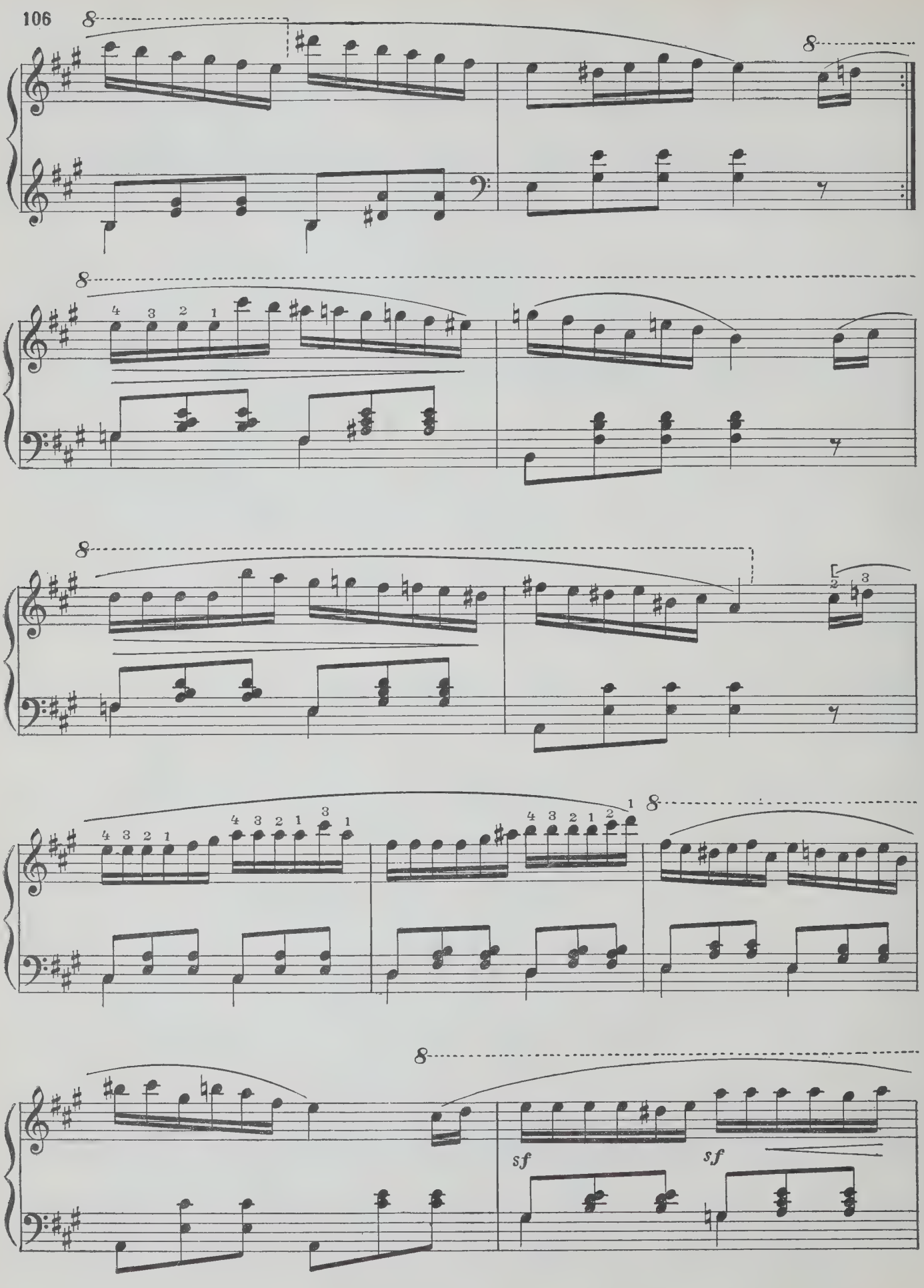

con anima
p
tr
tr
8
pp
dolce
pp
perdendosi

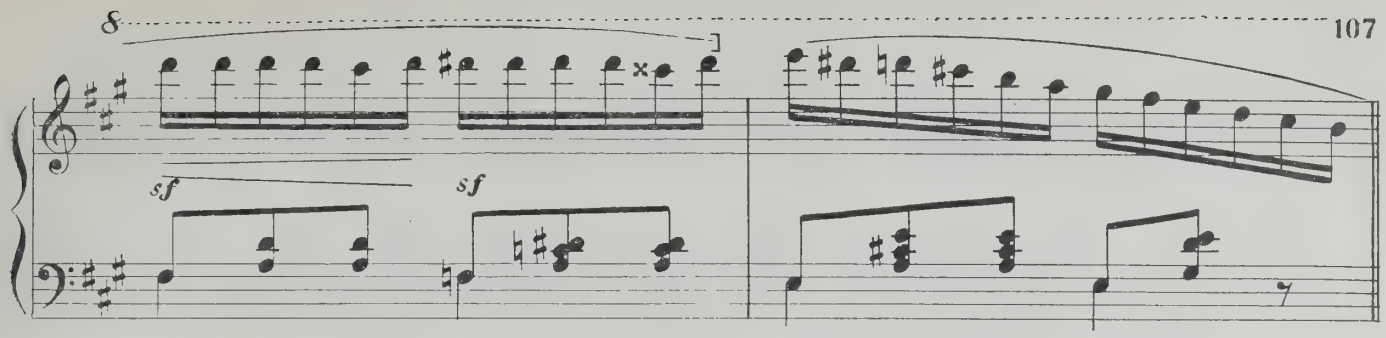


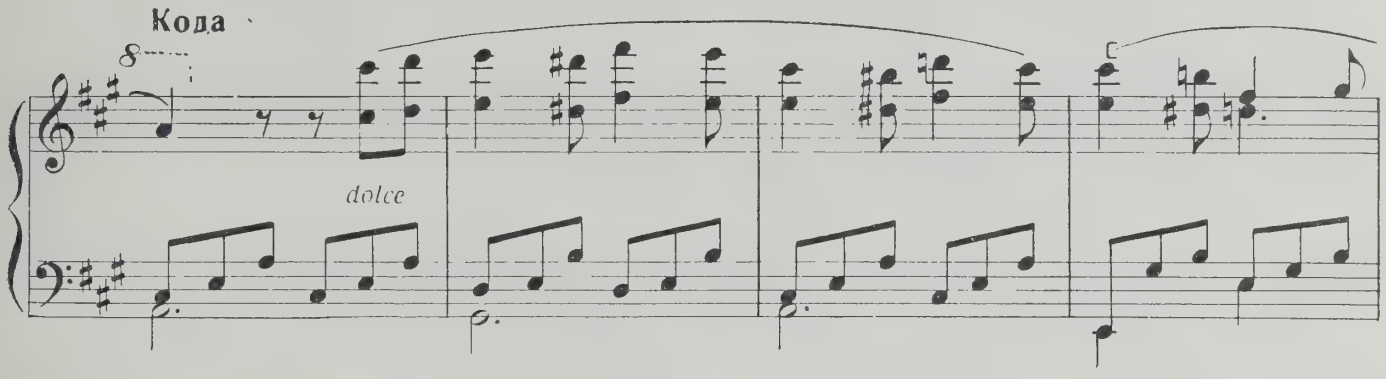
Bap. 4

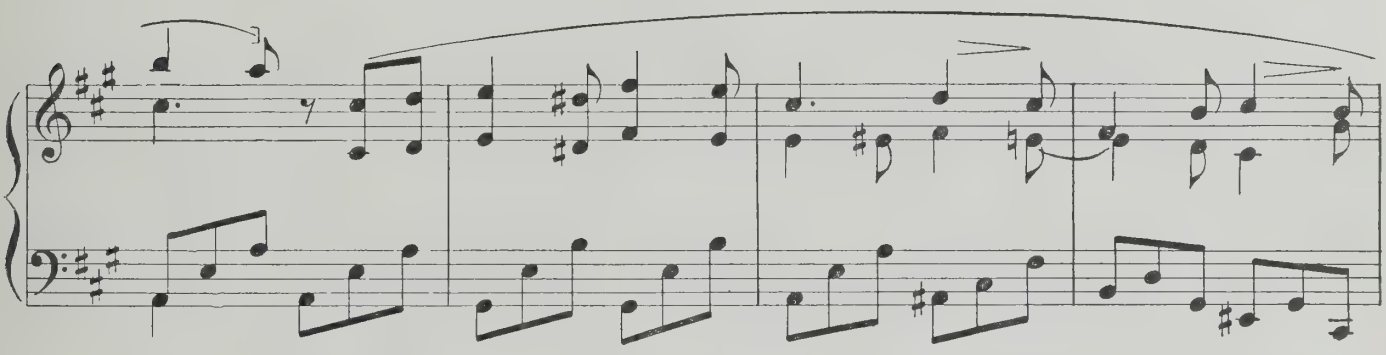
Con brio

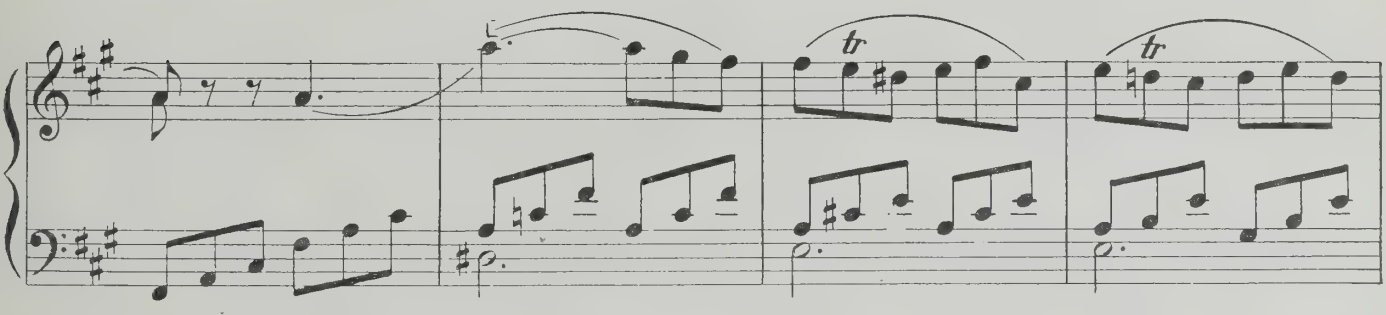


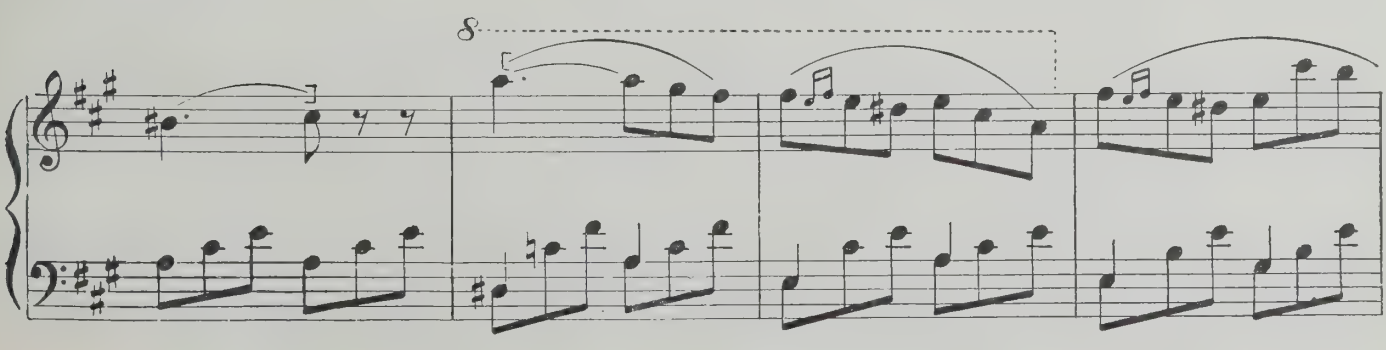

8
8
4 3 2 1
8
8
4 3 2 1
4 3 2 1 3 1
4 3 2 1 2 1
8
8
sf
sf

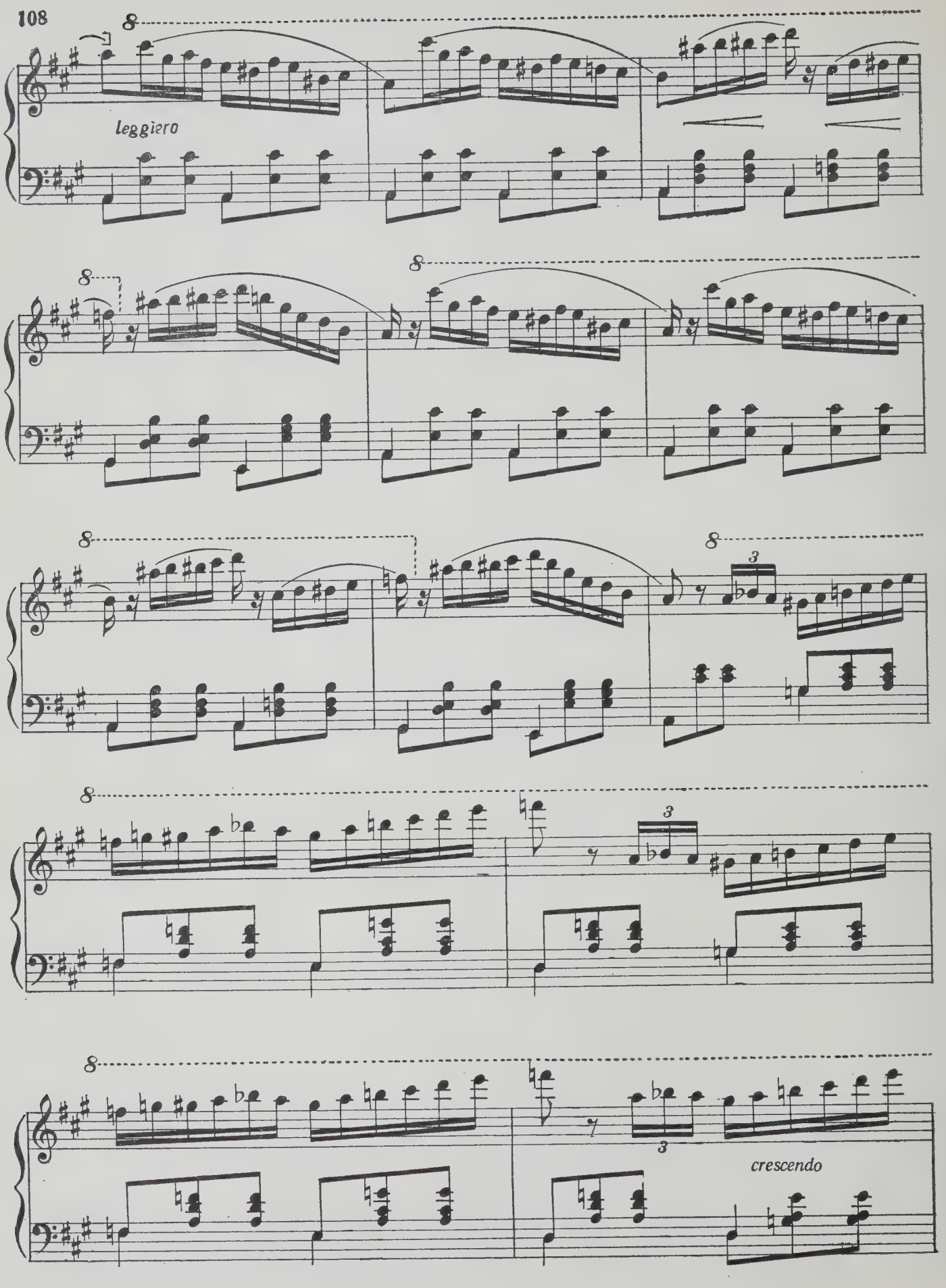

8
sf
sf

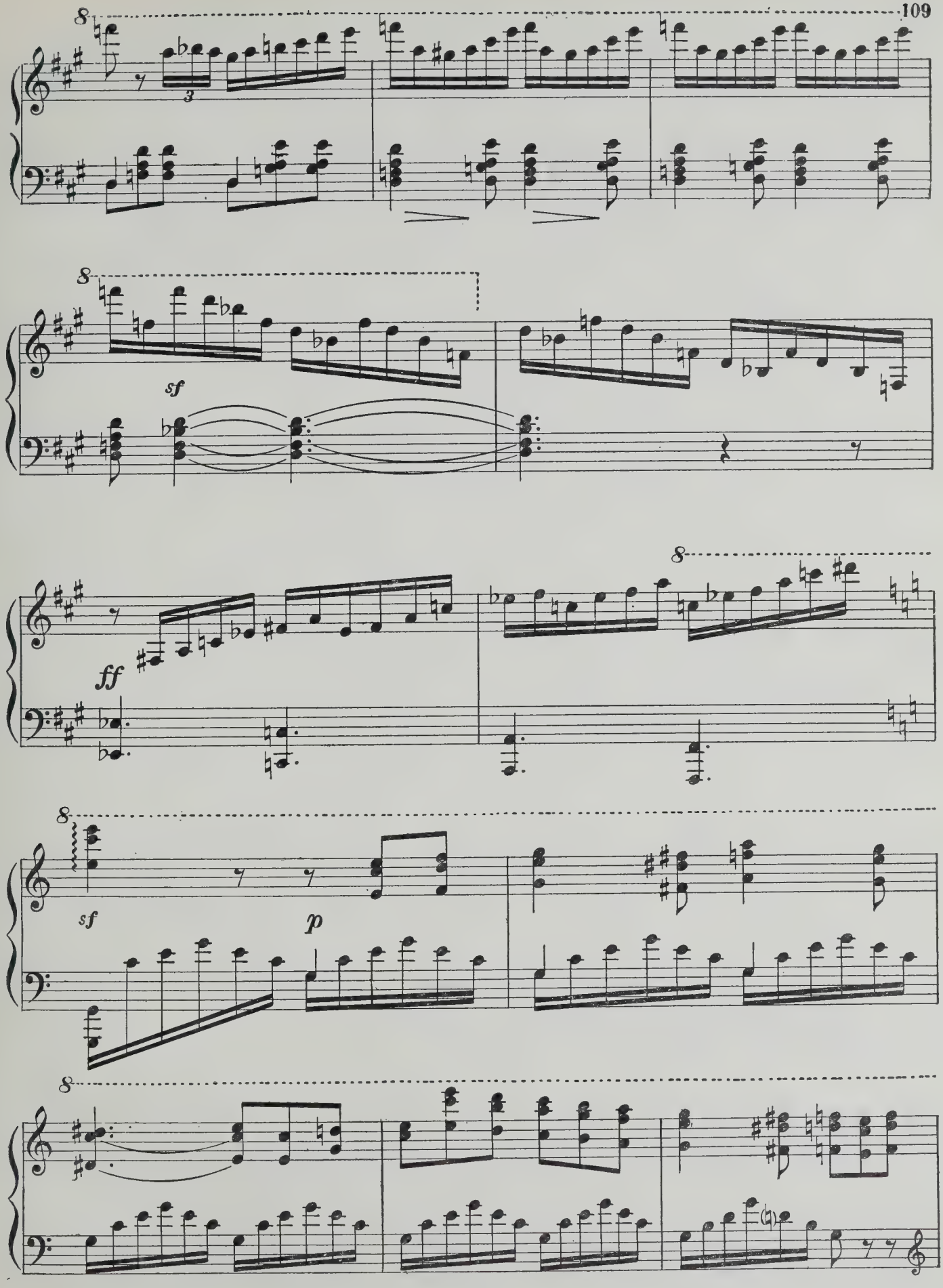

Кода
8
dolce

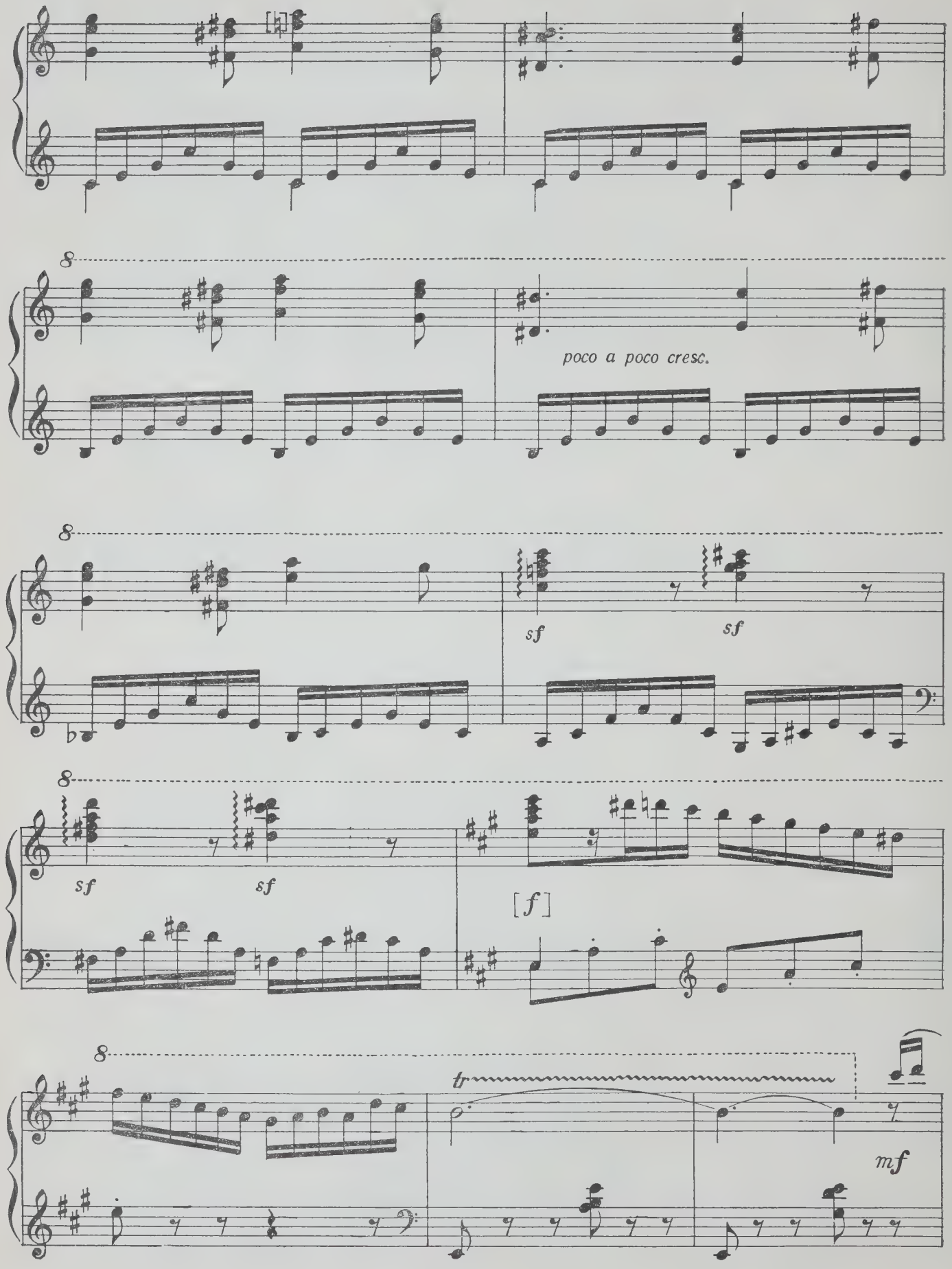


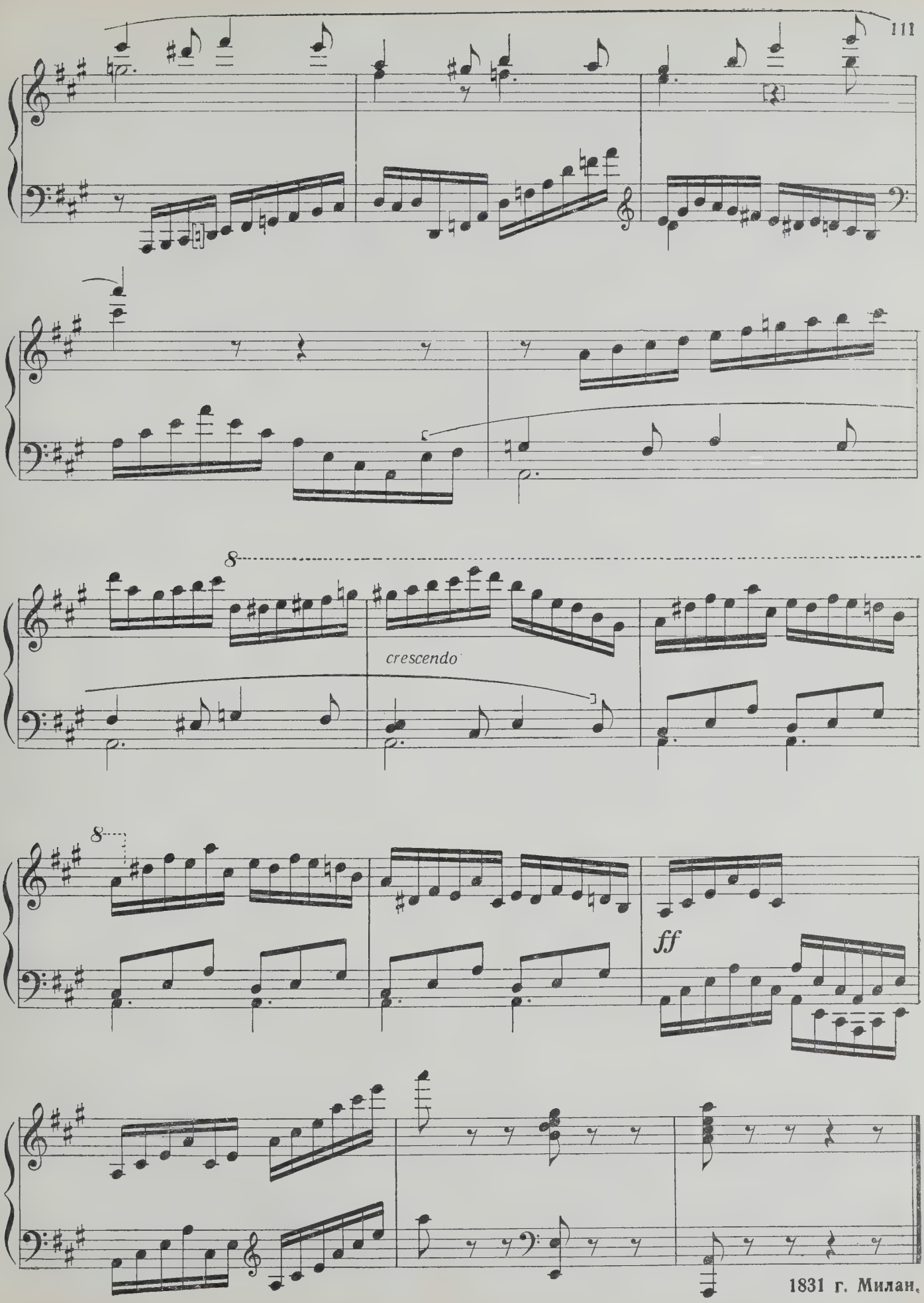

tr
tr


8


8
leggiero
8
8
8
3
8
3
8
3
crescendo

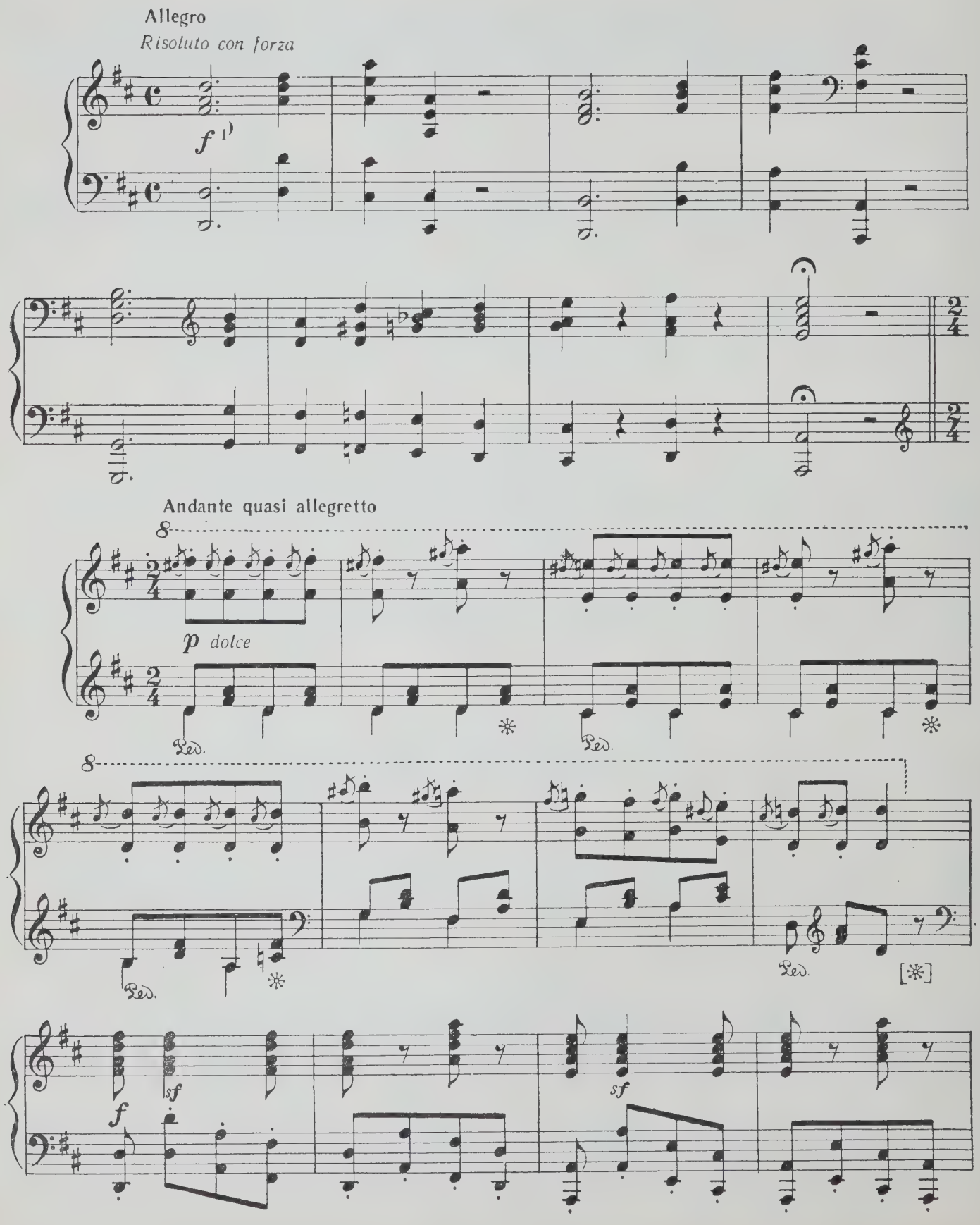

8
3
8
sf
8
ff
8
sf
p
8

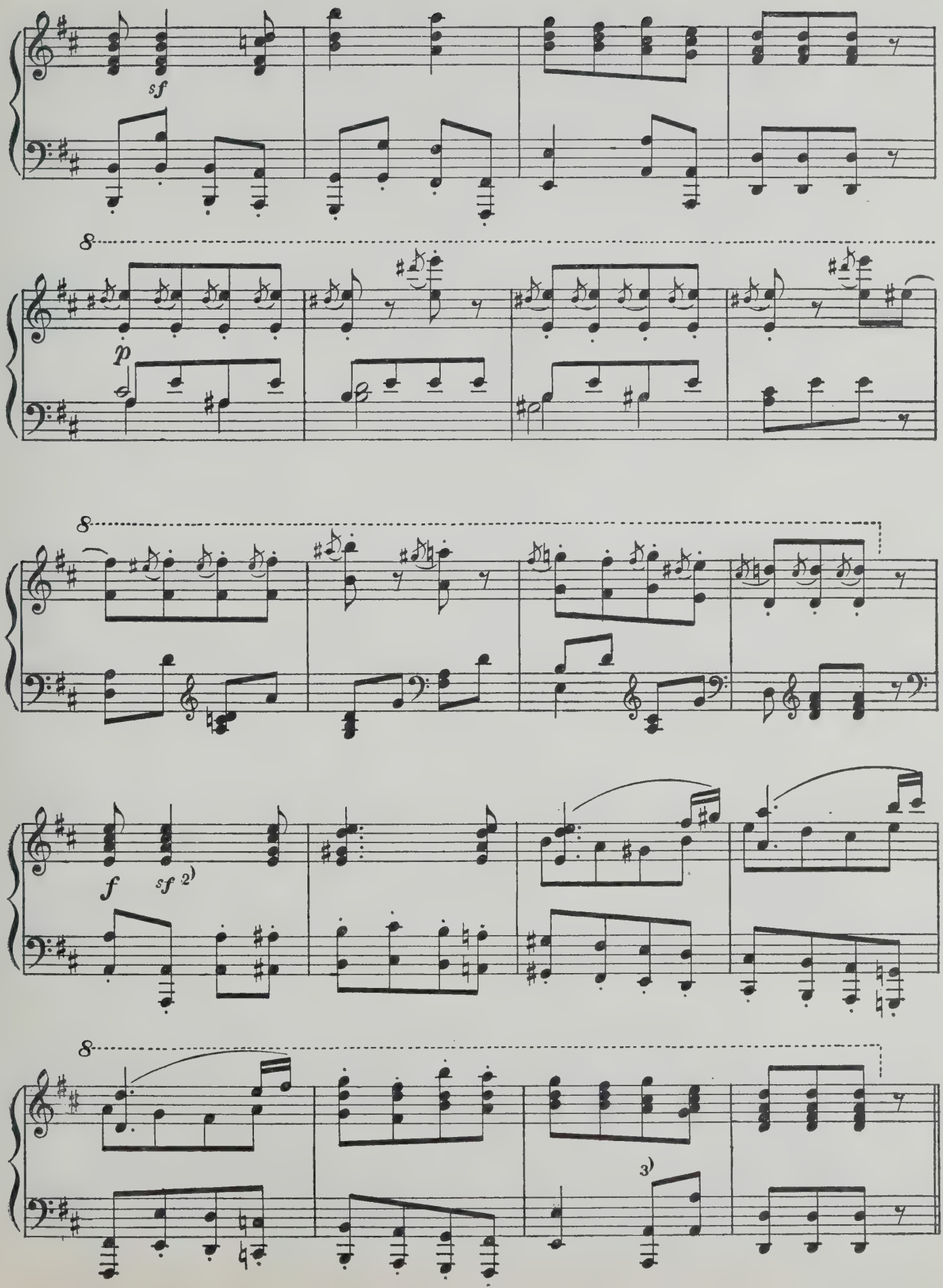

poco a poco cresc.
sf
sf
sf
sf
[f]
tr
mf

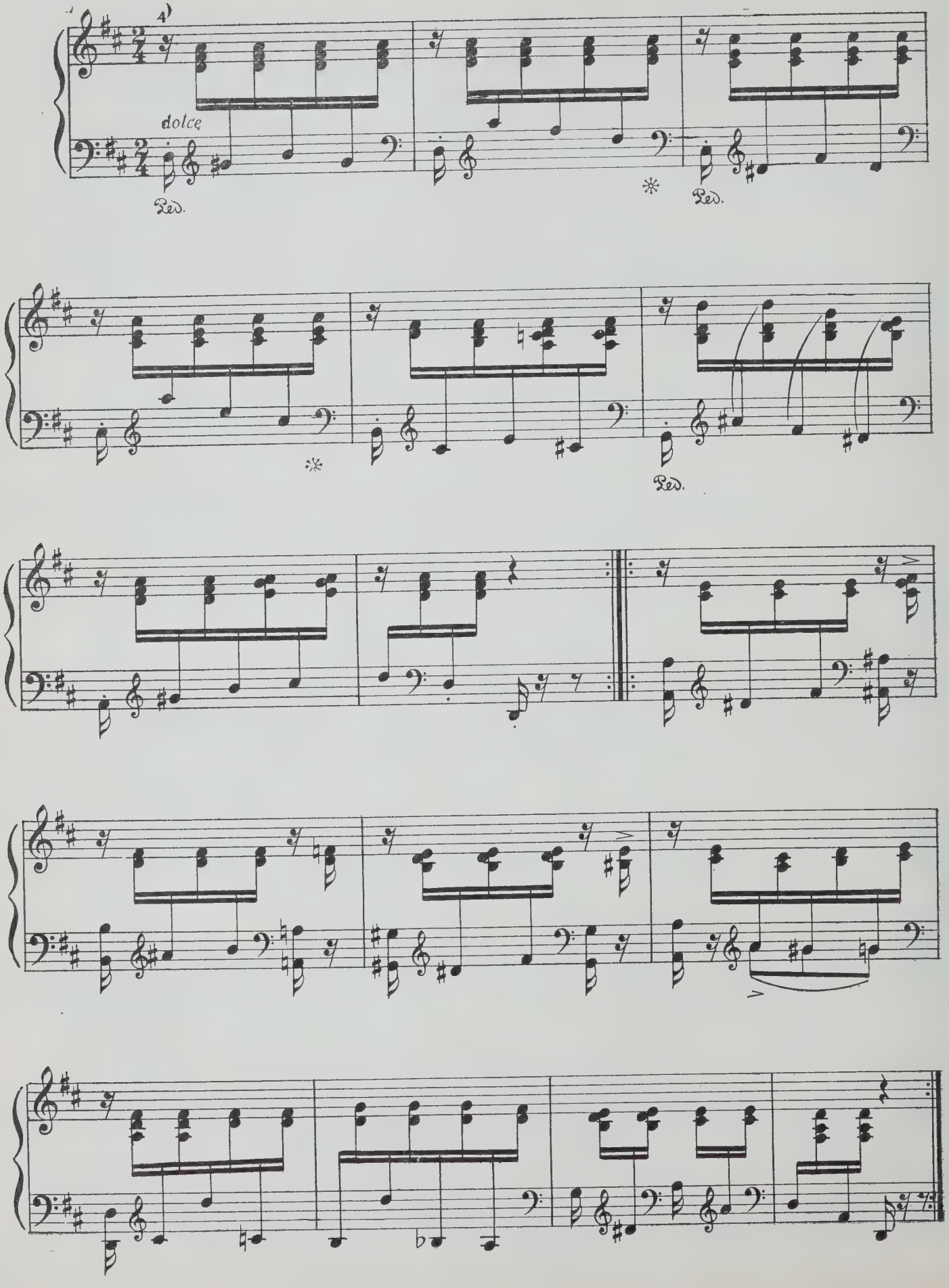


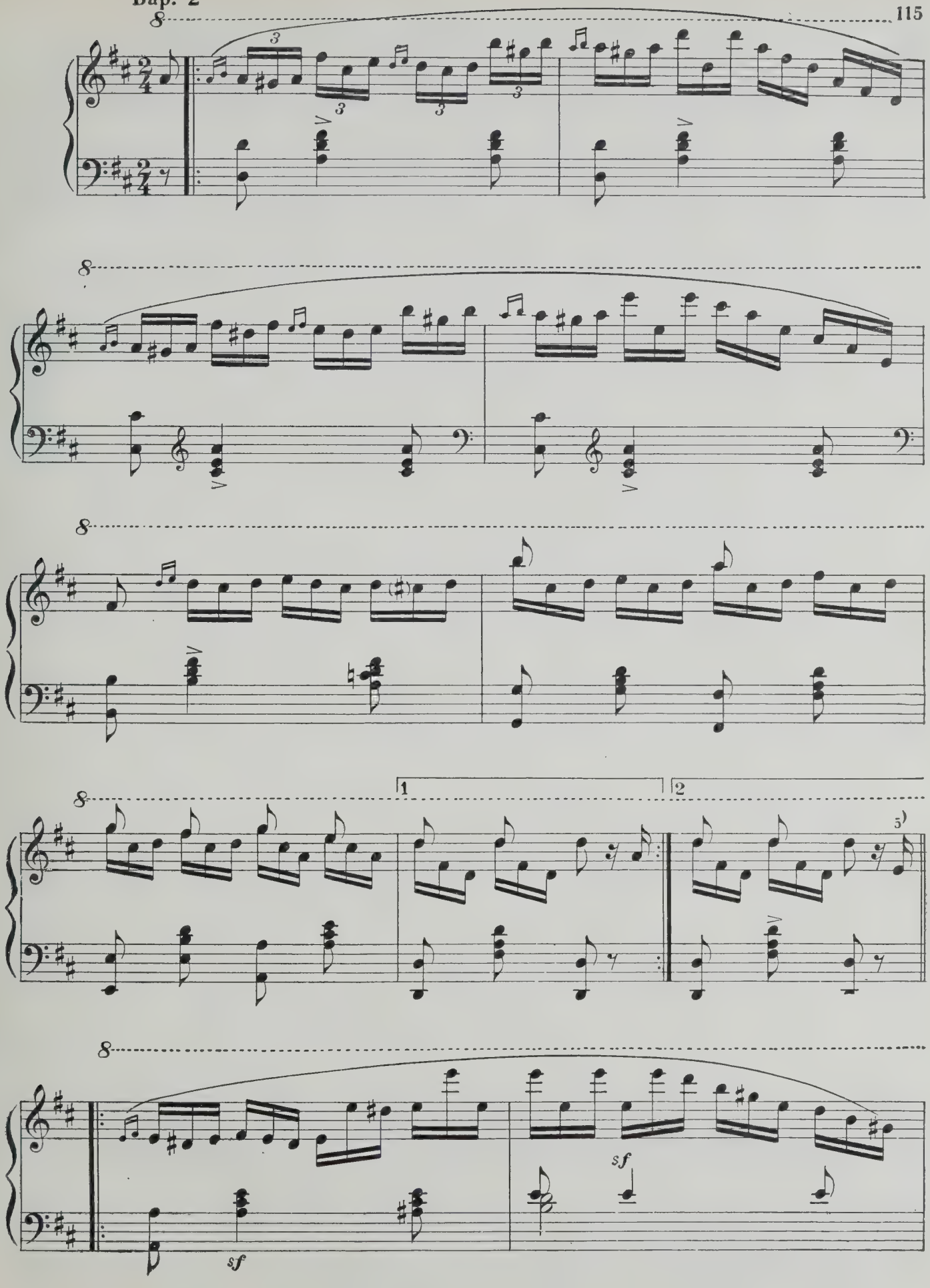
1831 г. Милан.

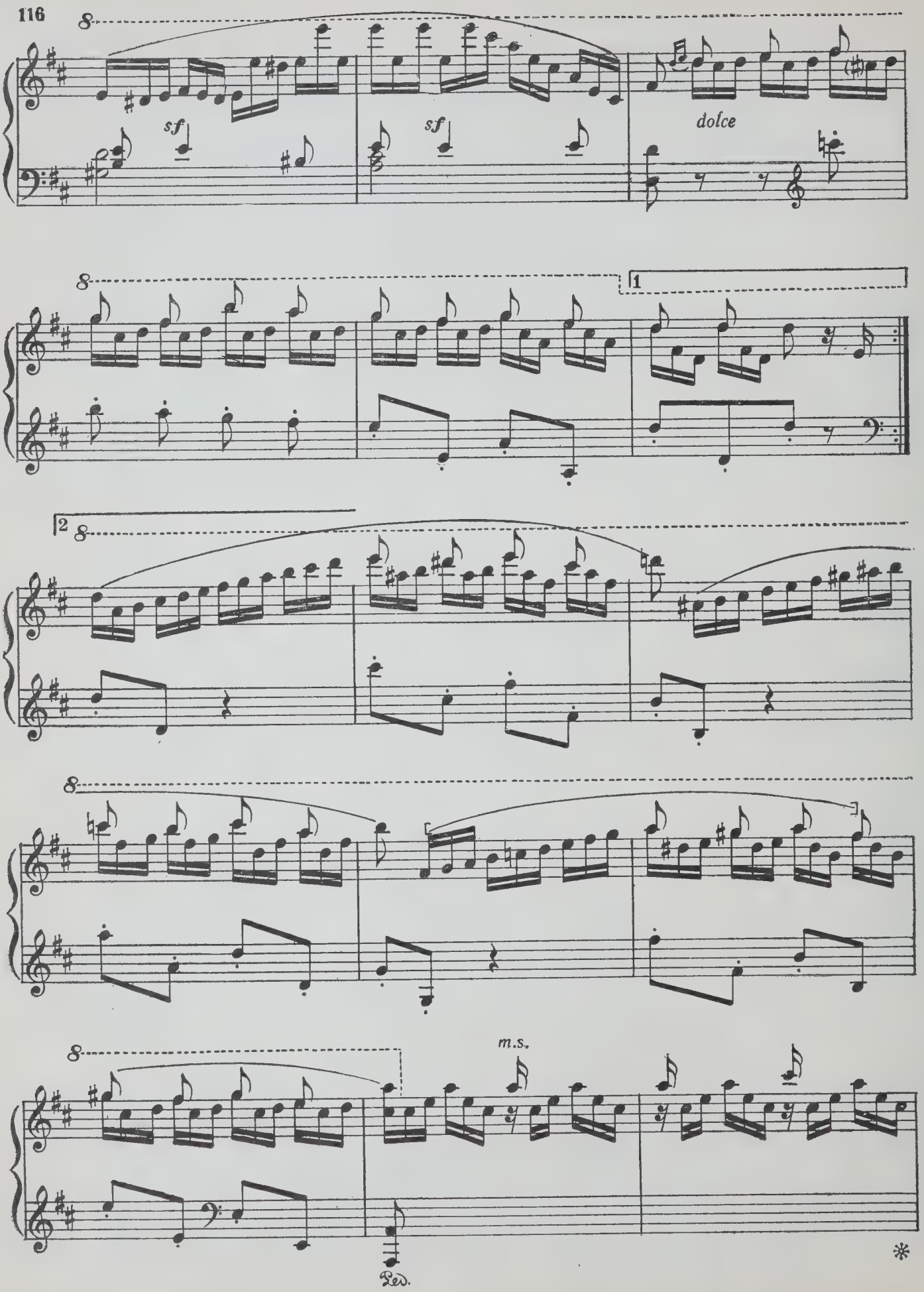
ВАРИАЦИИ
на две темы из балета
„КИА—КИНГ“ („CHAO-KANG“)

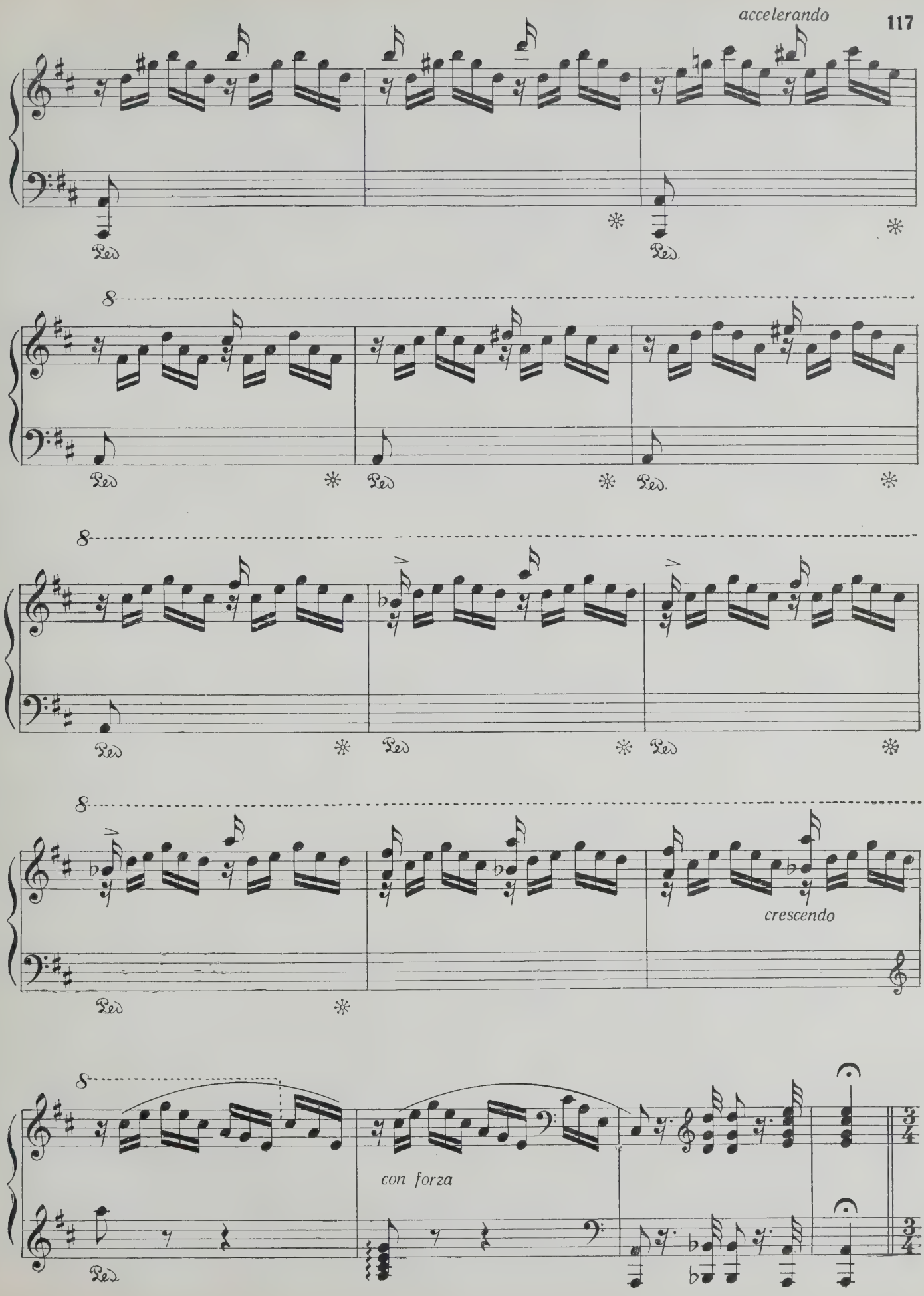


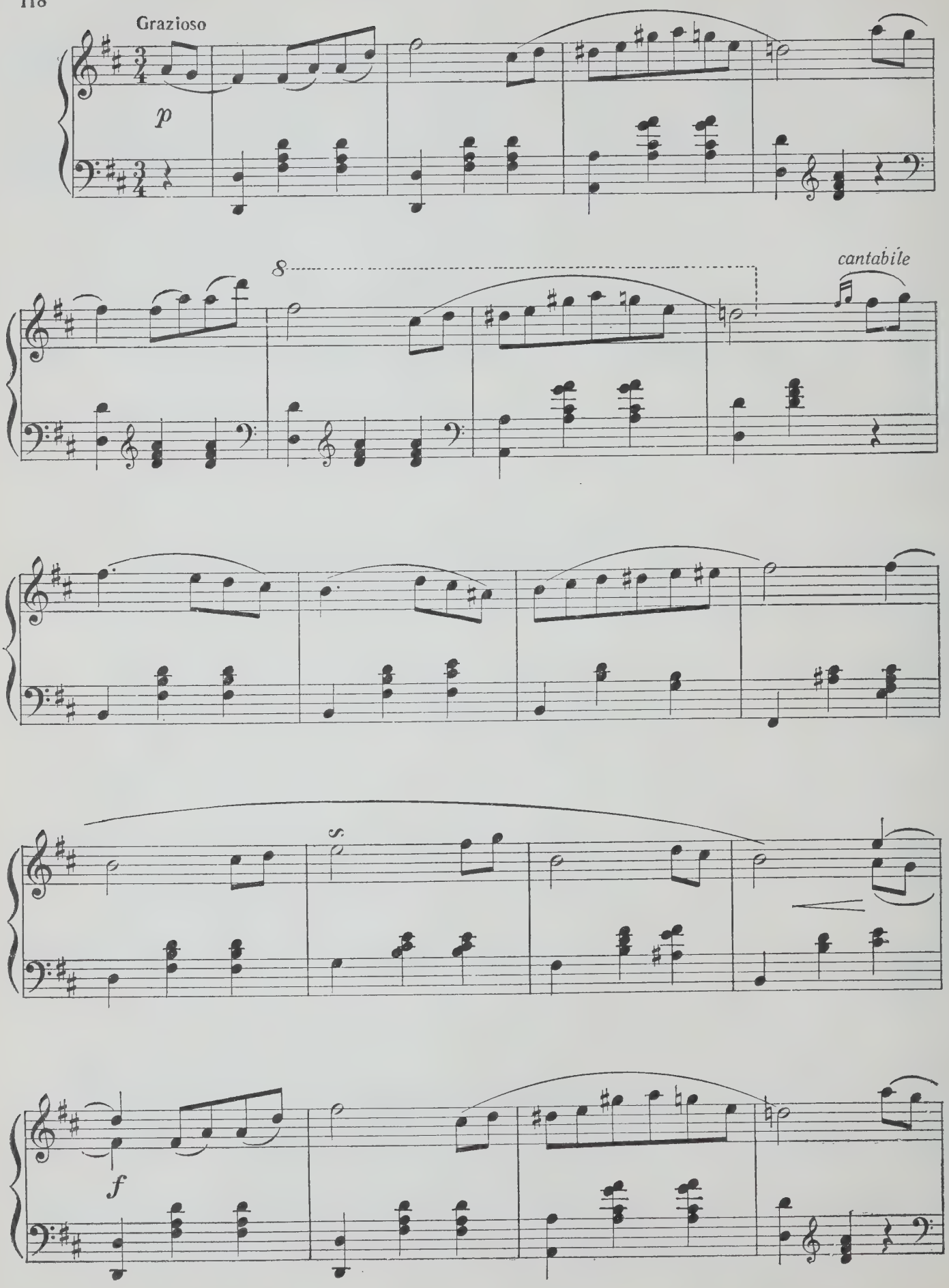

sf
8
p
8
f
sf 2)
8
3)

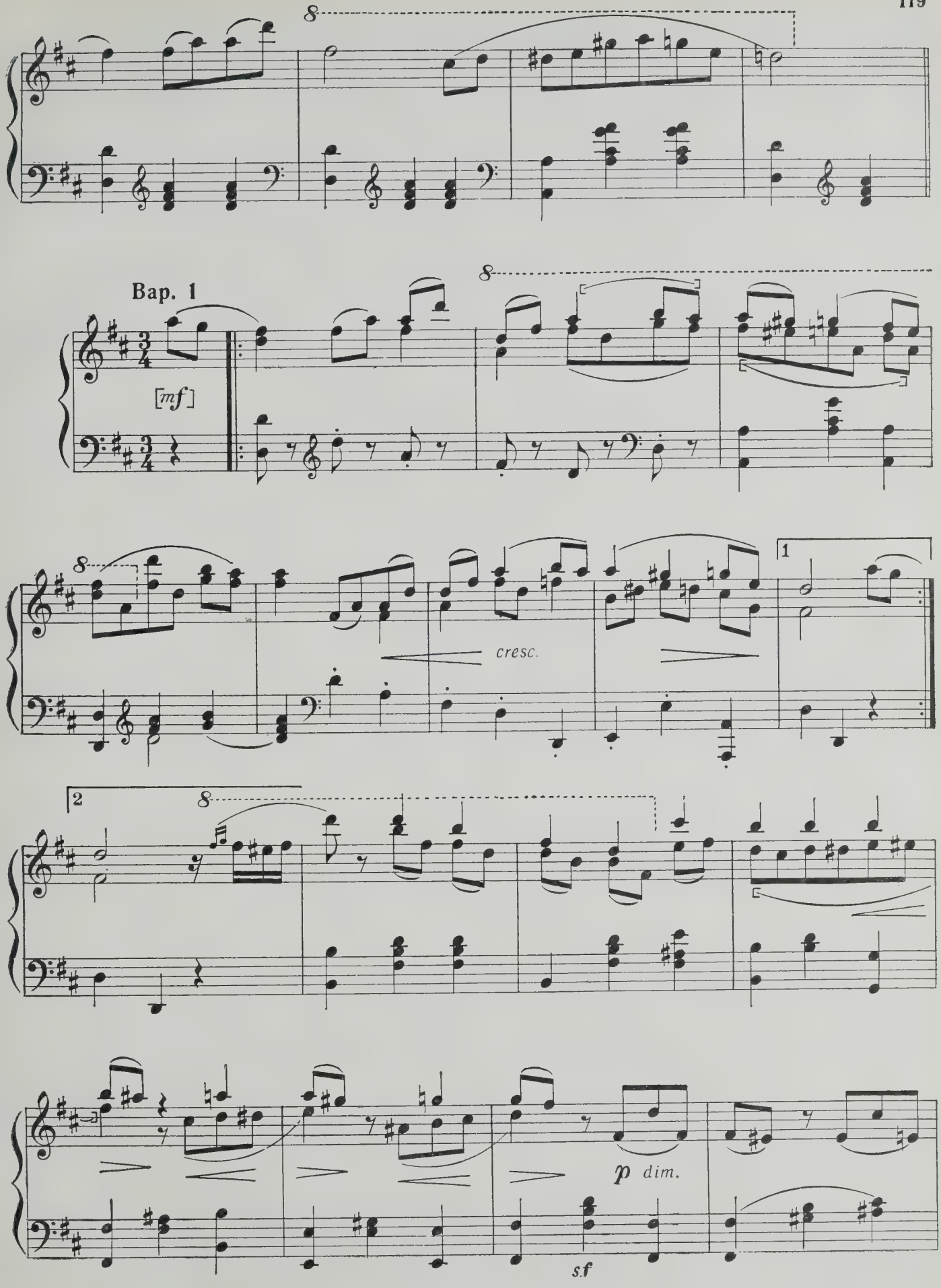

dolce
Ped.
Ped.
Ped.

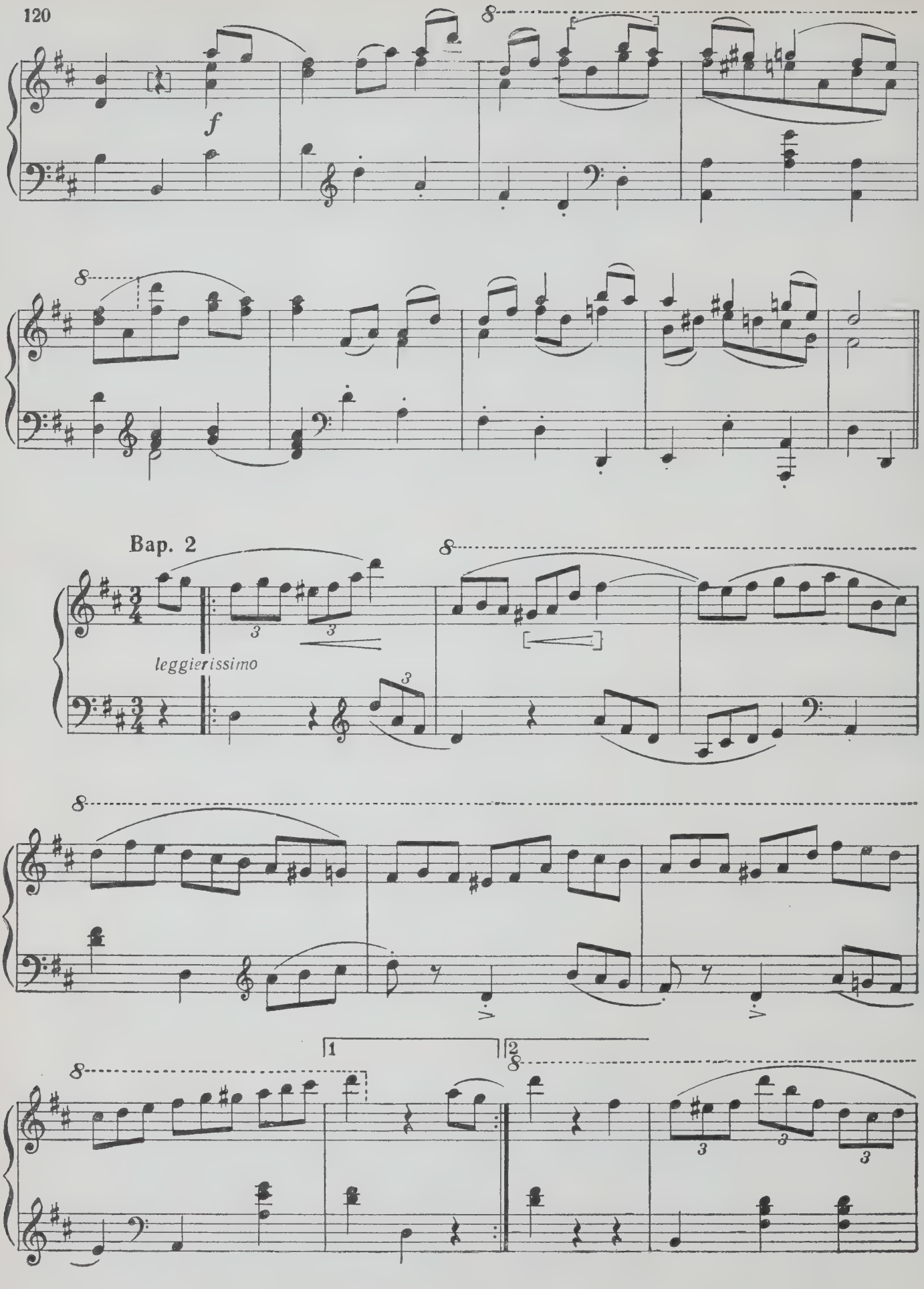

8
3
3
3
3
8
8
1
2
5
8
sf
sf

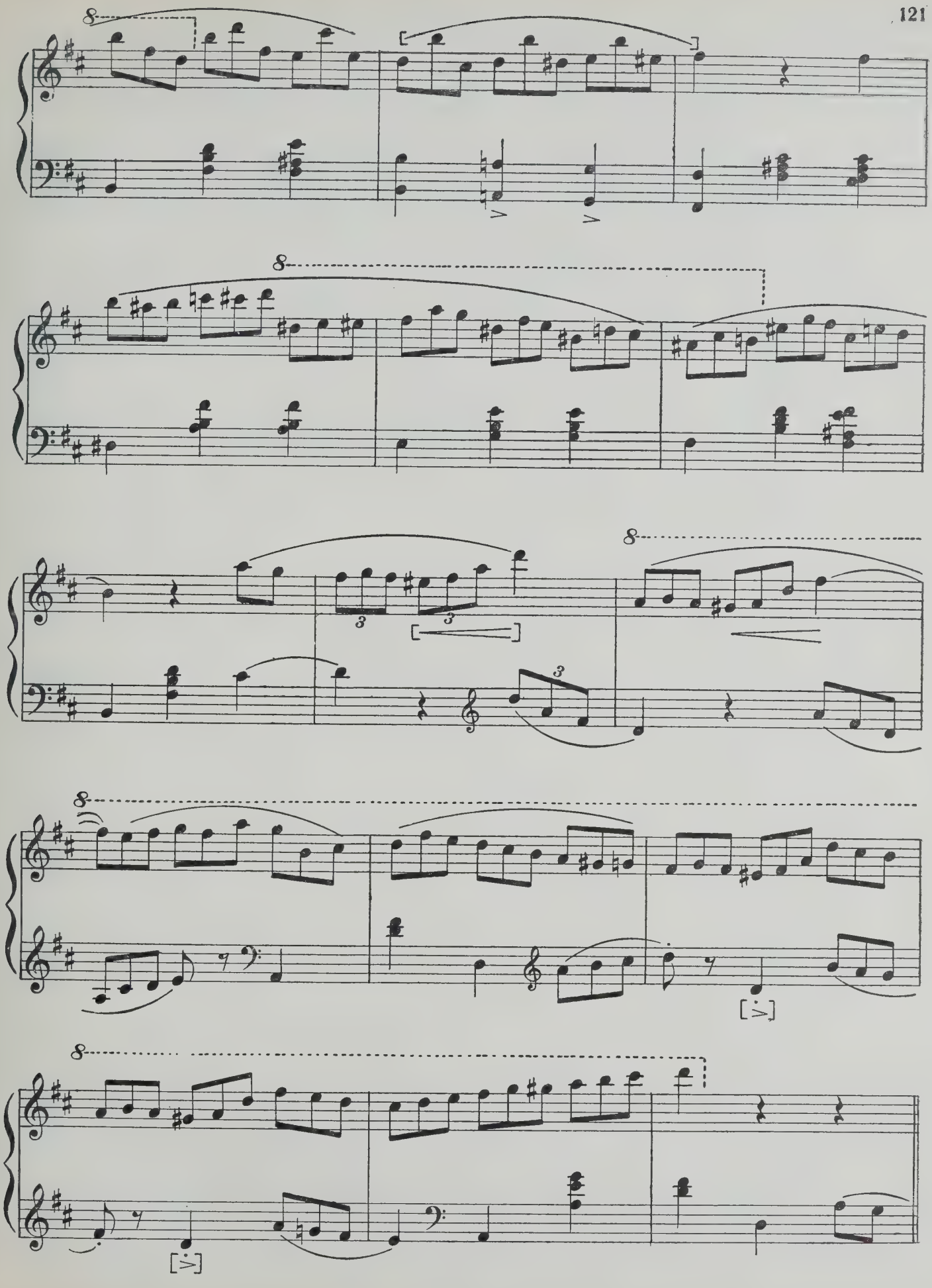

8
sf
sf
dolce
8
1
2 8
8
8
m.s.
Ped.
*

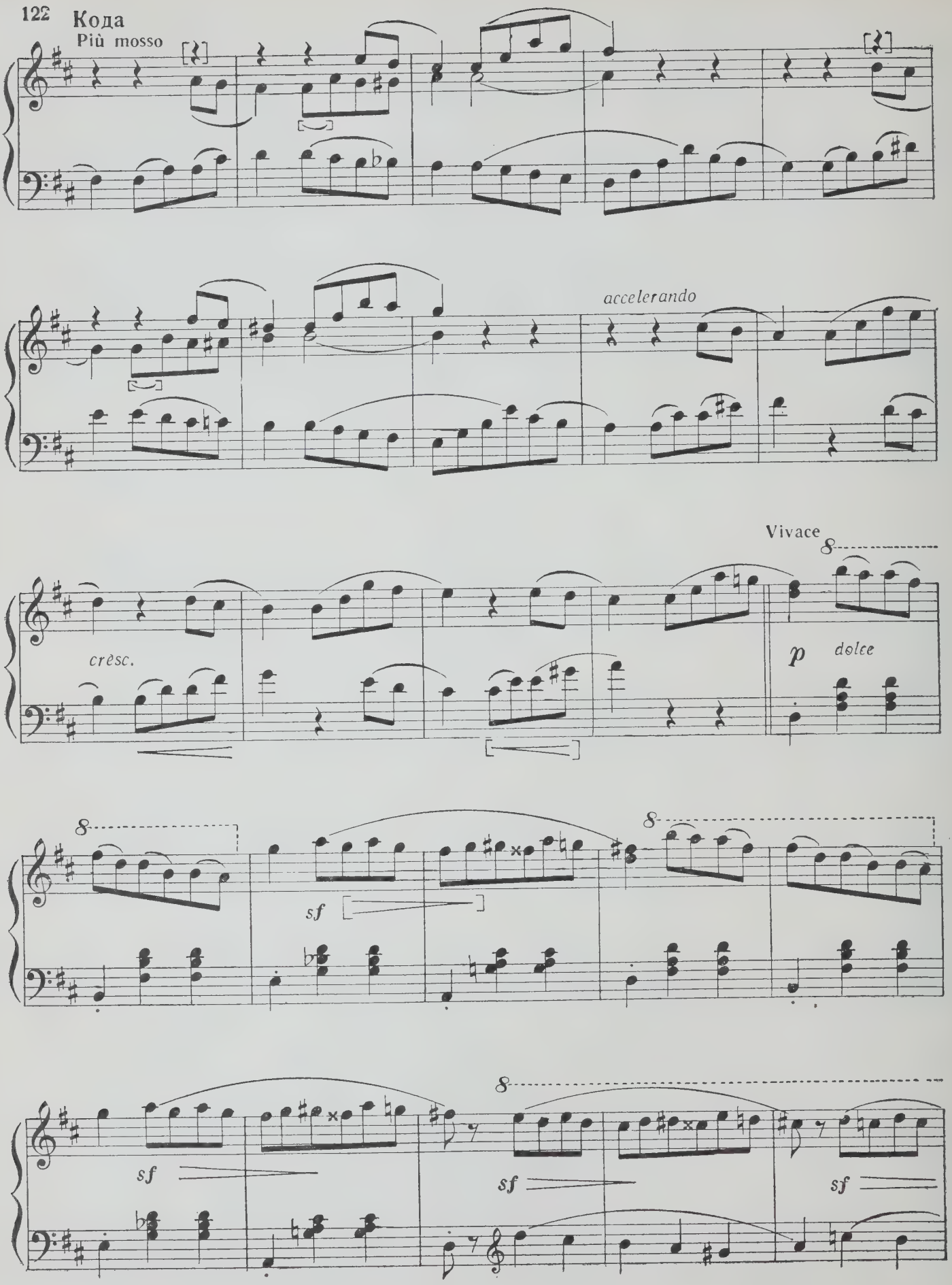

accelerando
8
crescendo
con forza
3/4

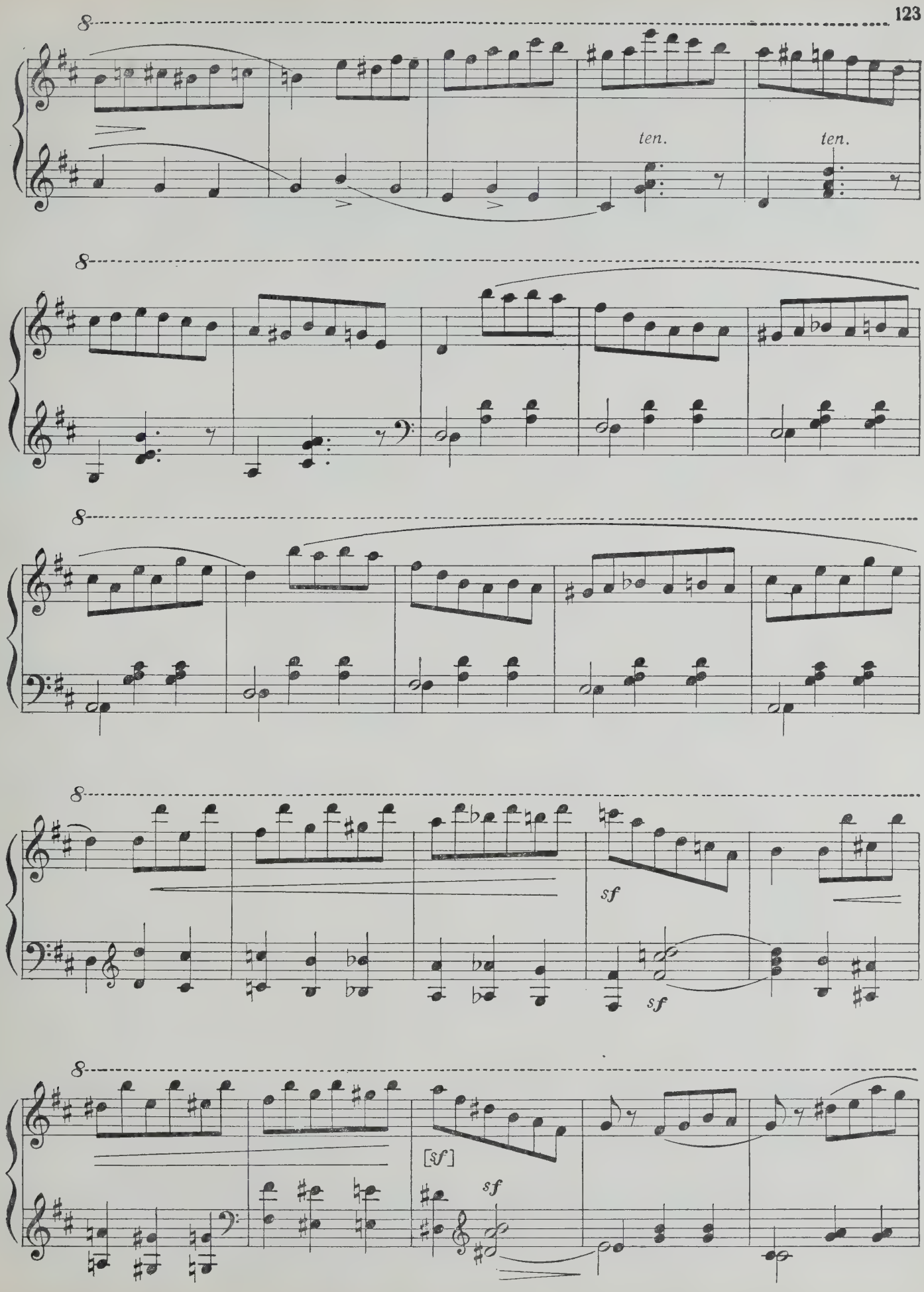

Grazioso
p
8
cantabile
f

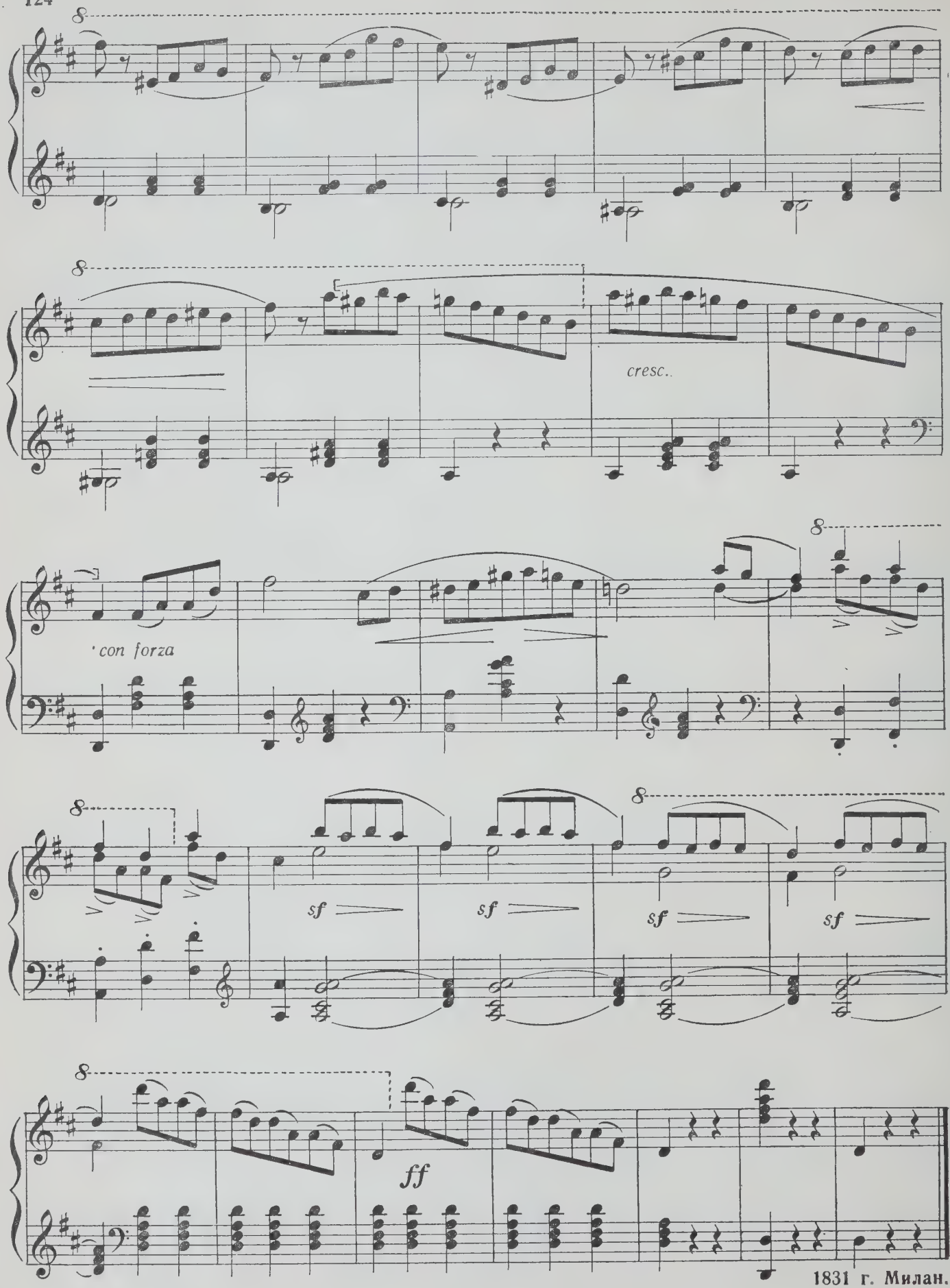

Bap. 1
[mf]
cresc.
p dim.
s.f


f
Bap. 2
leggierissimo
1
2



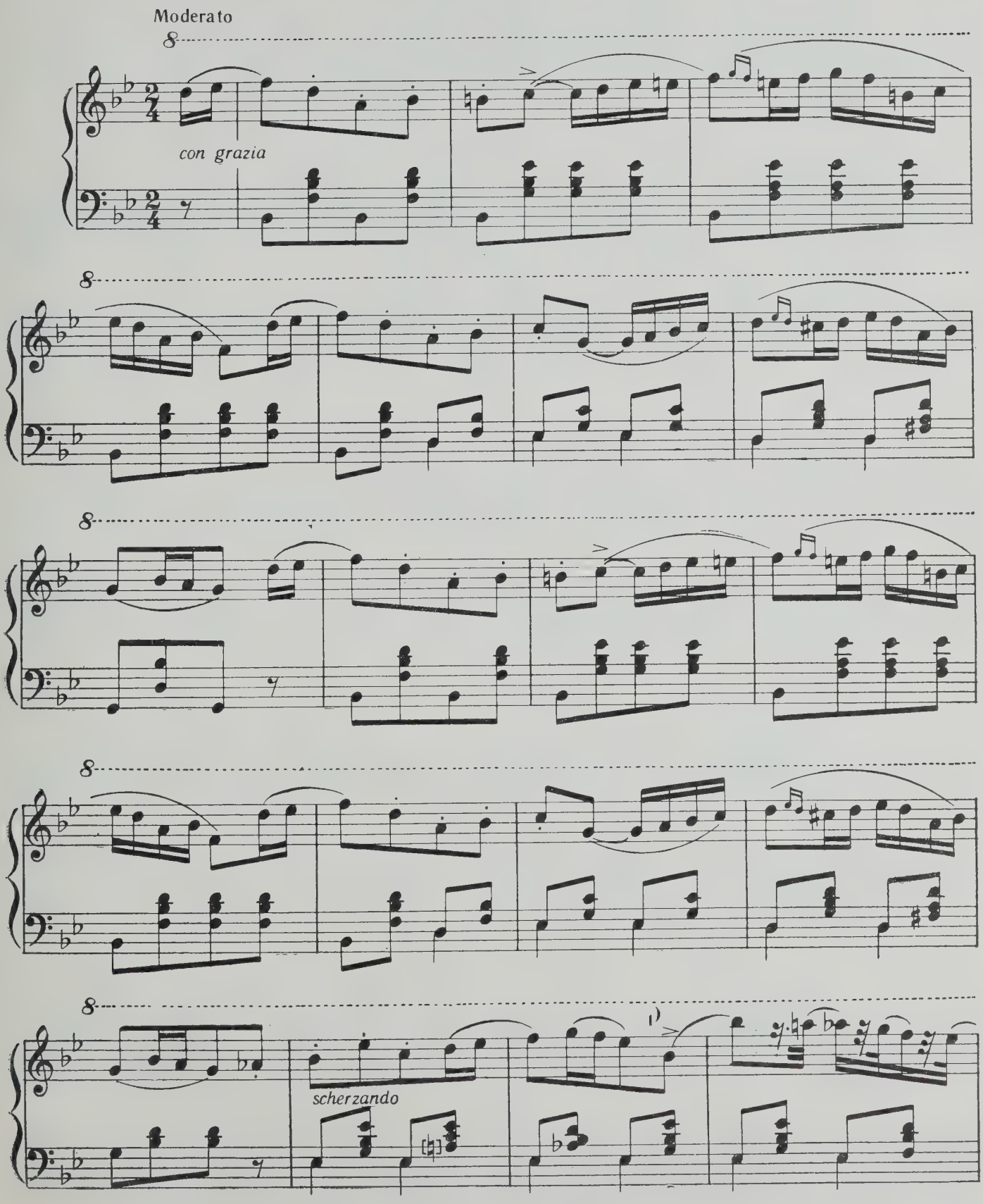

Кода
Più mosso
accelerando
Vivace
cresc.
p
dolce
sf
sf
sf
sf
sf

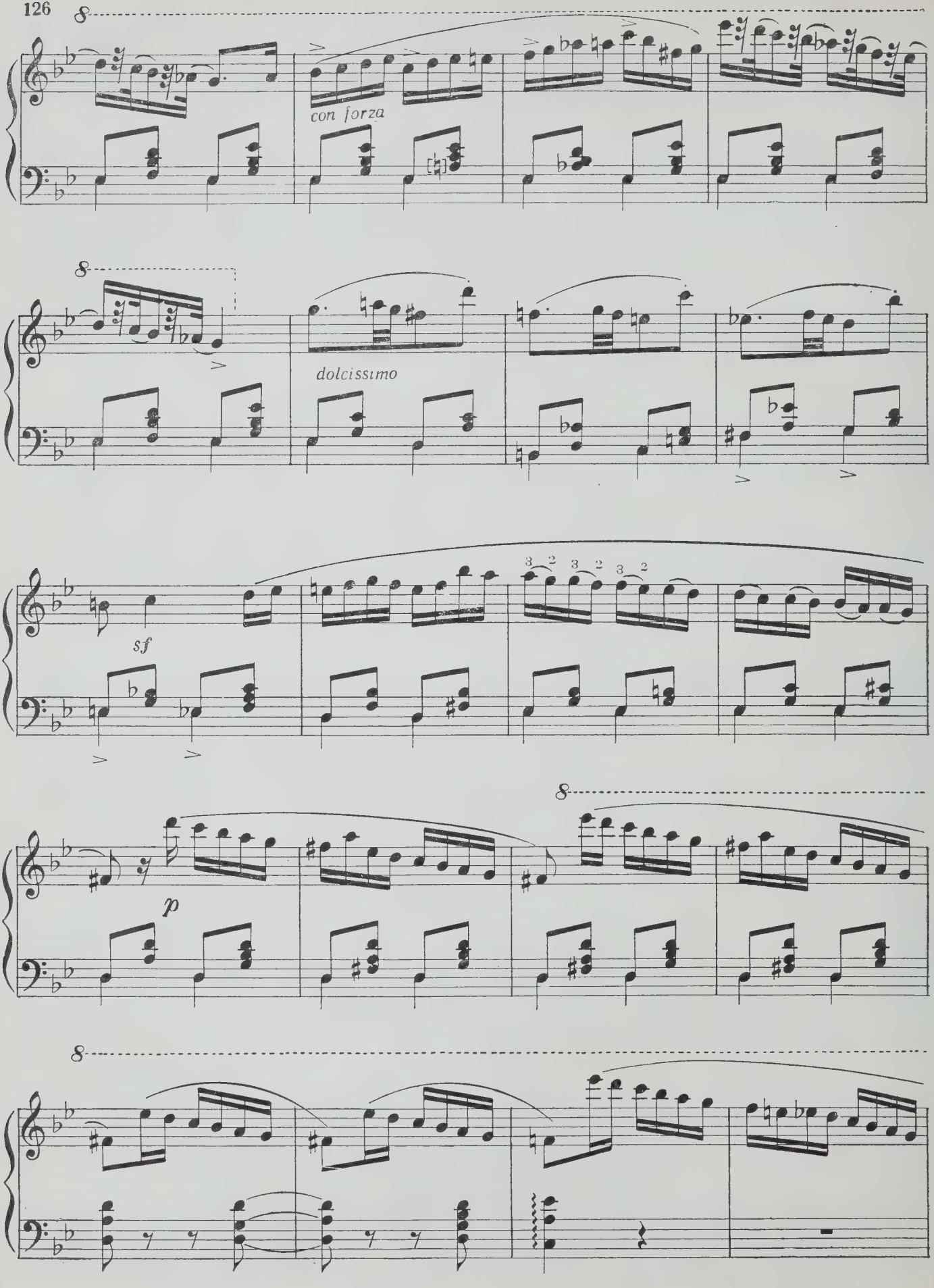

8
ten.
ten.
8
8
8
sf
sf
8
[sf]
sf

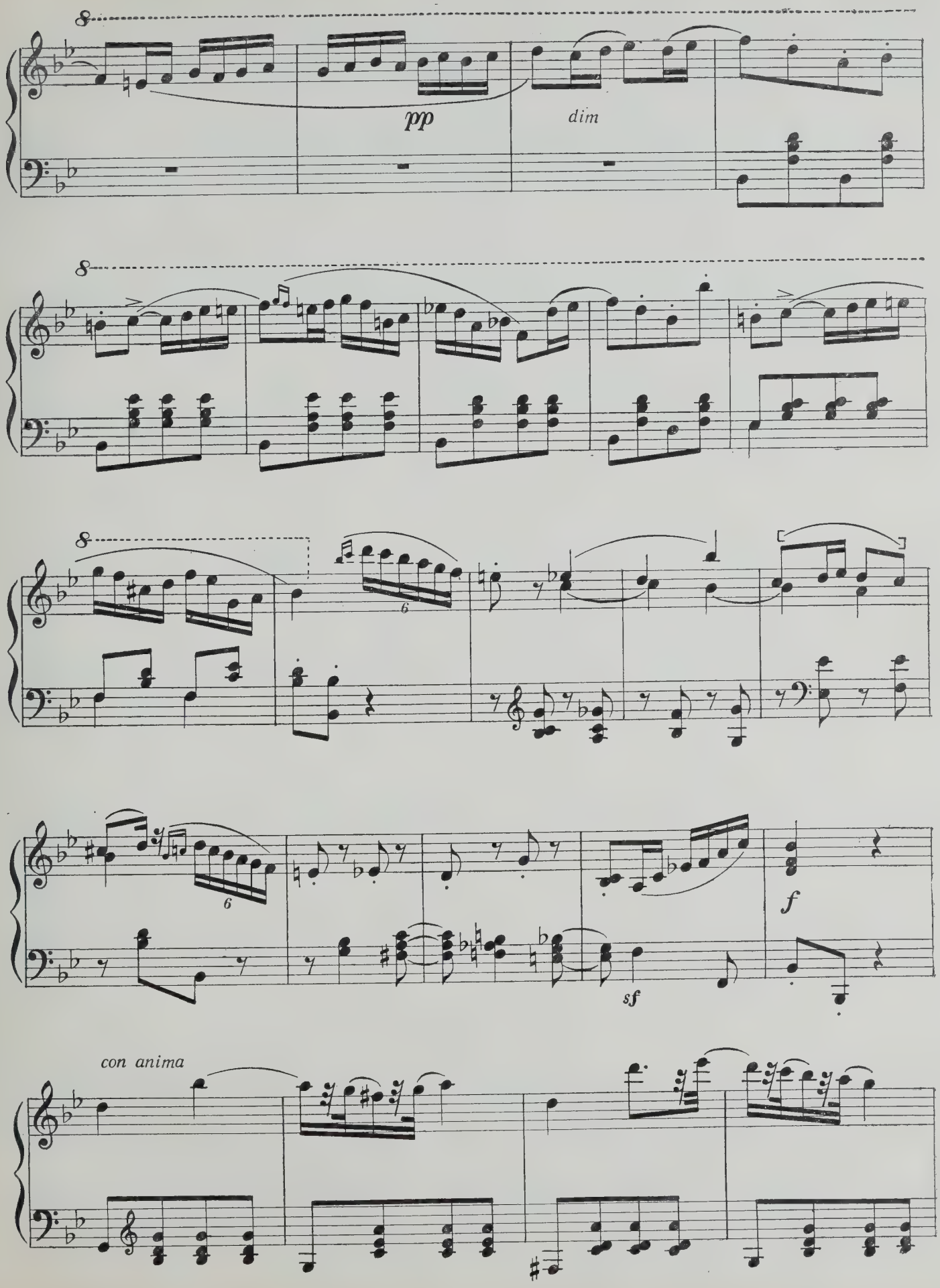


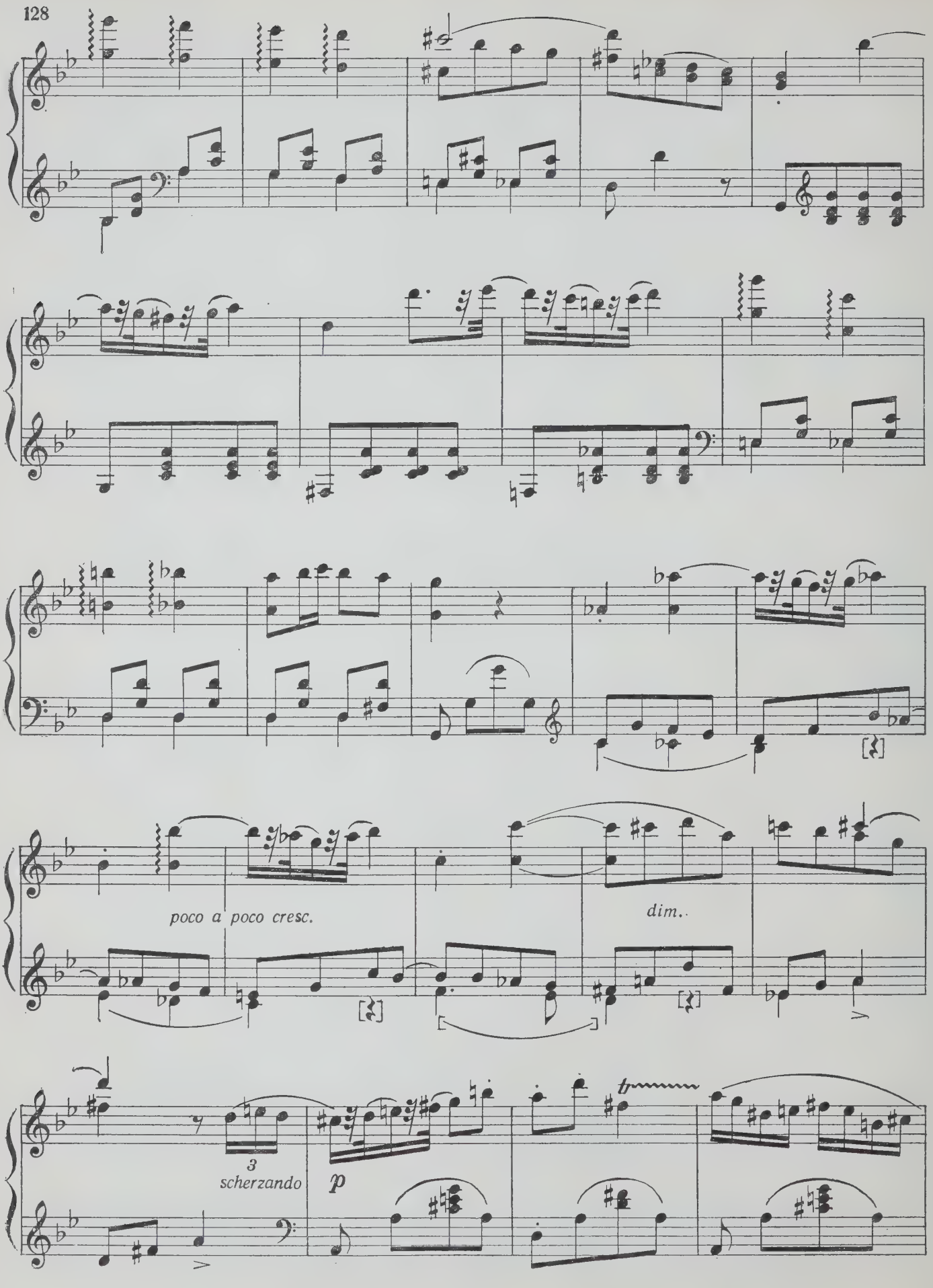
1831 г. Милан.

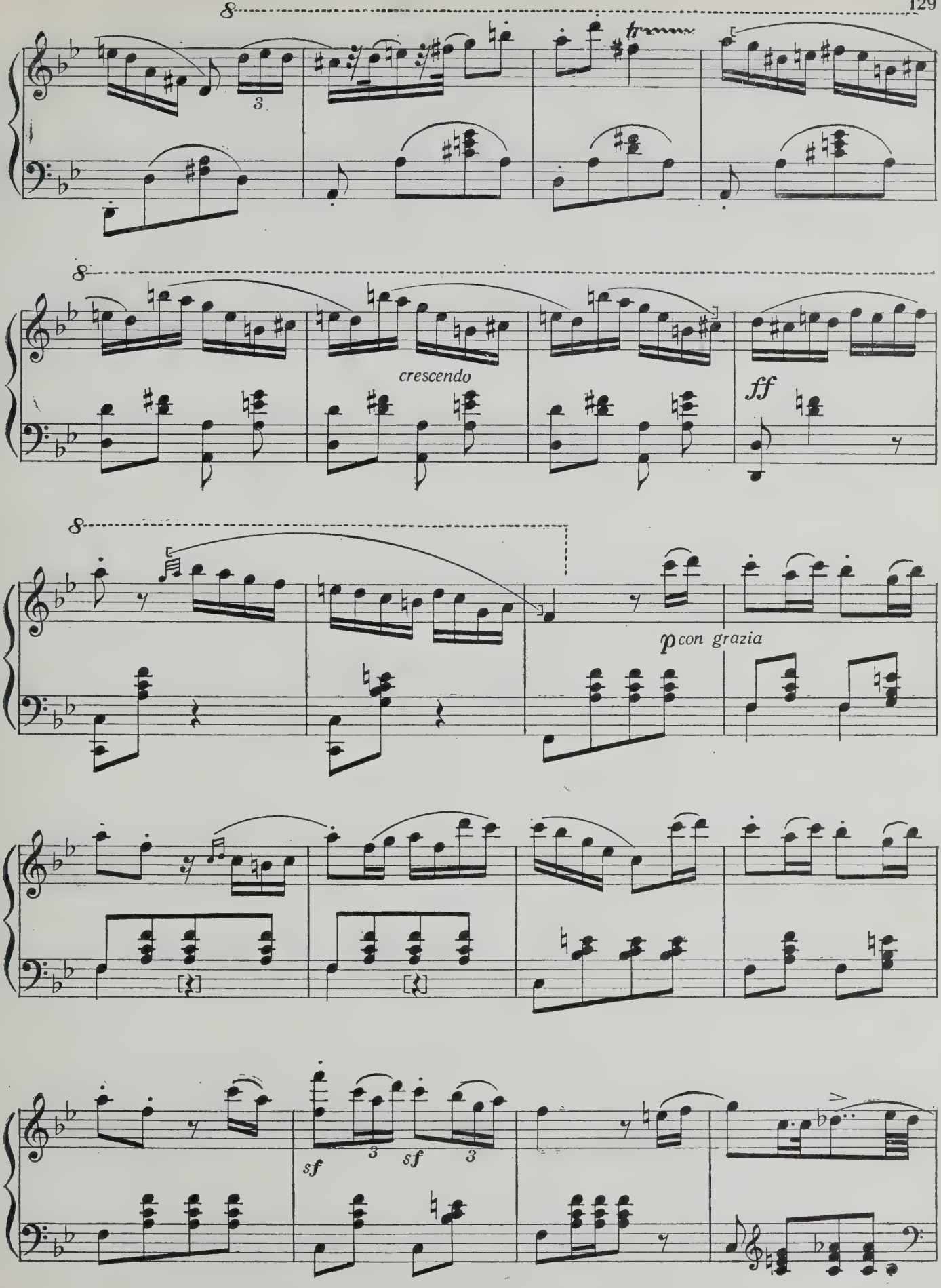
РОНДО
на тему из оперы
„МОНТЕККИ И КАПУЛЕТТИ" В. БЕЛЛИНИ

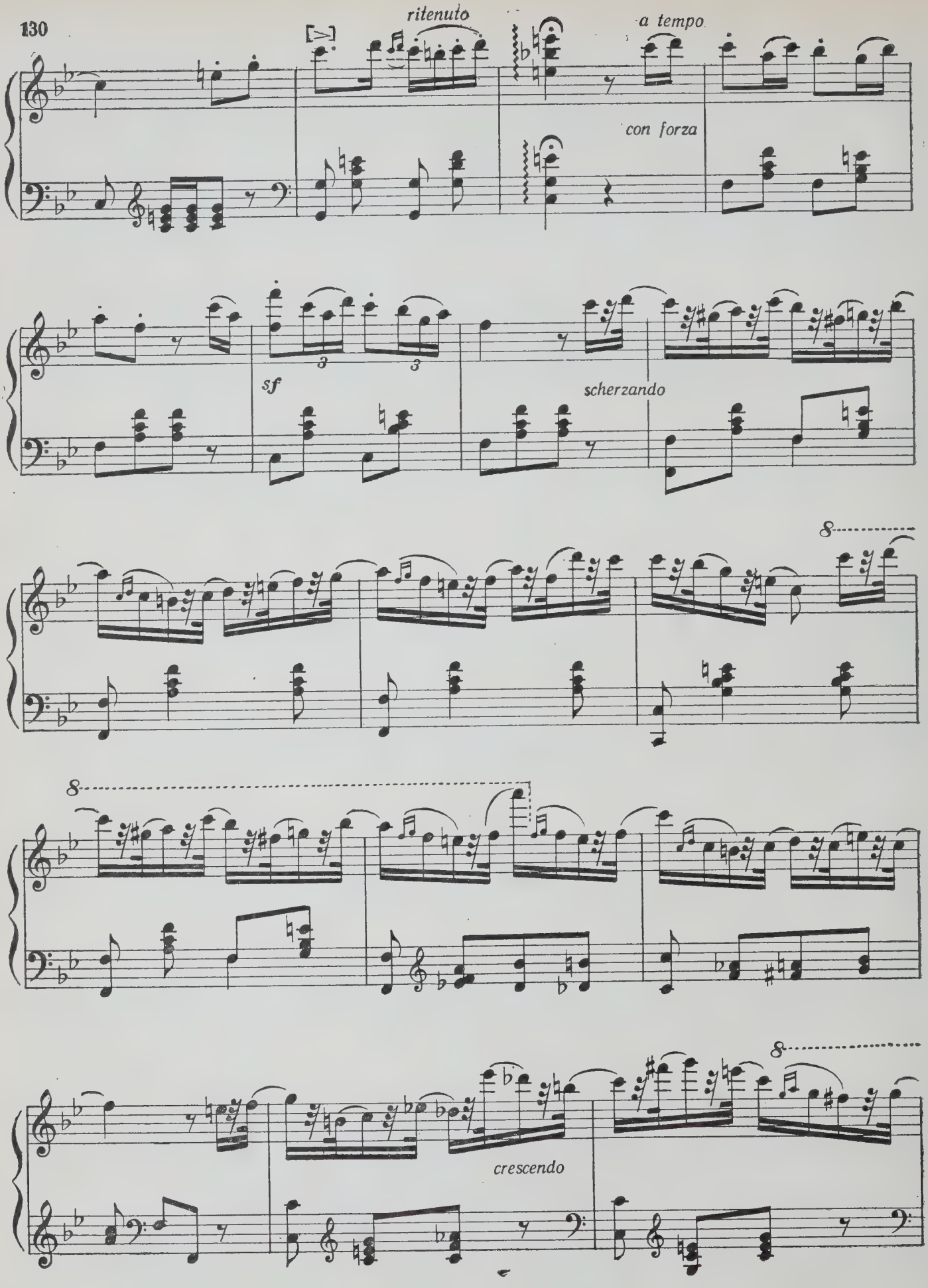


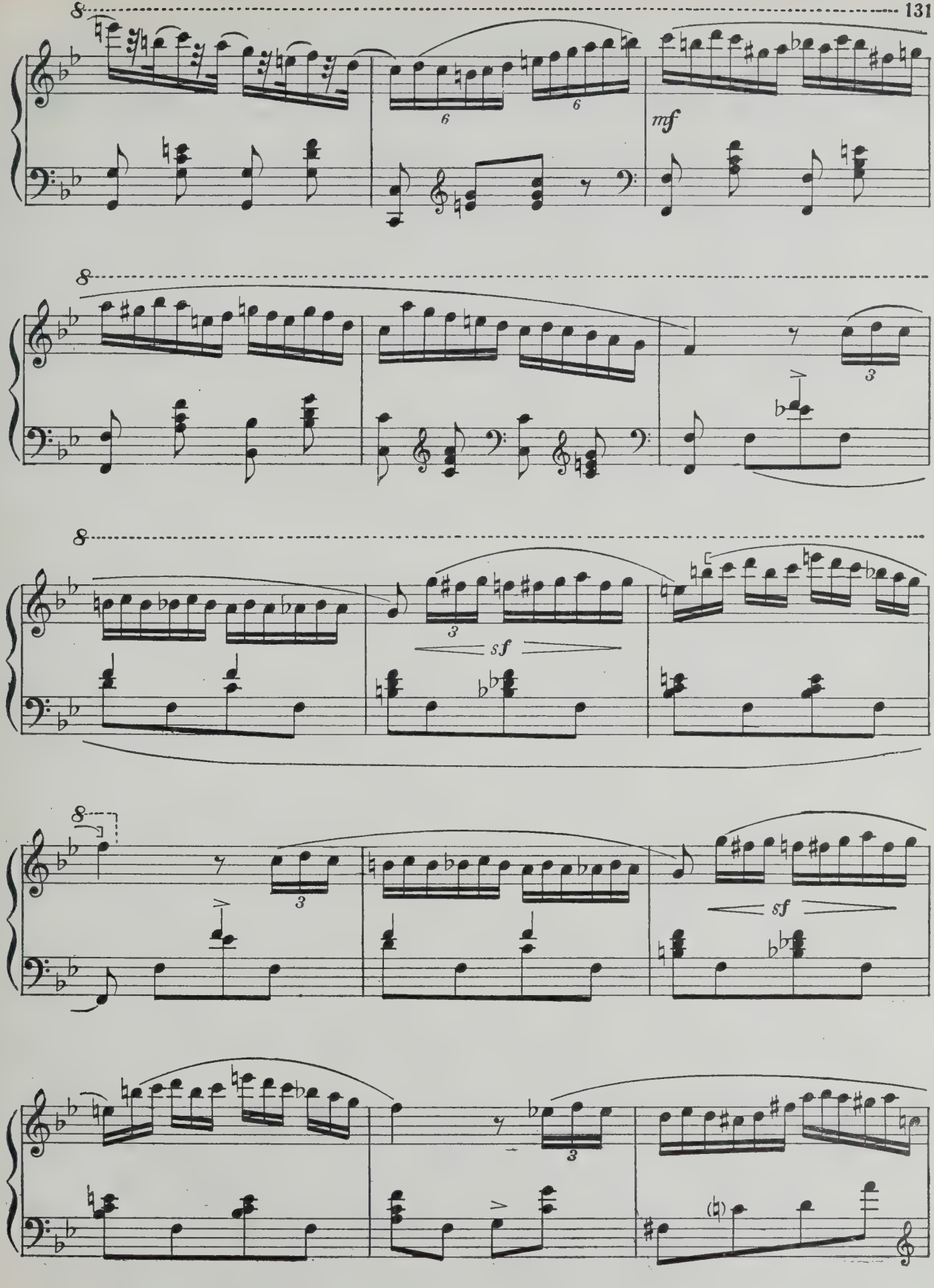

8
con forza
8
dolcissimo
sf
3 2 3 2 3 2
p
8
8

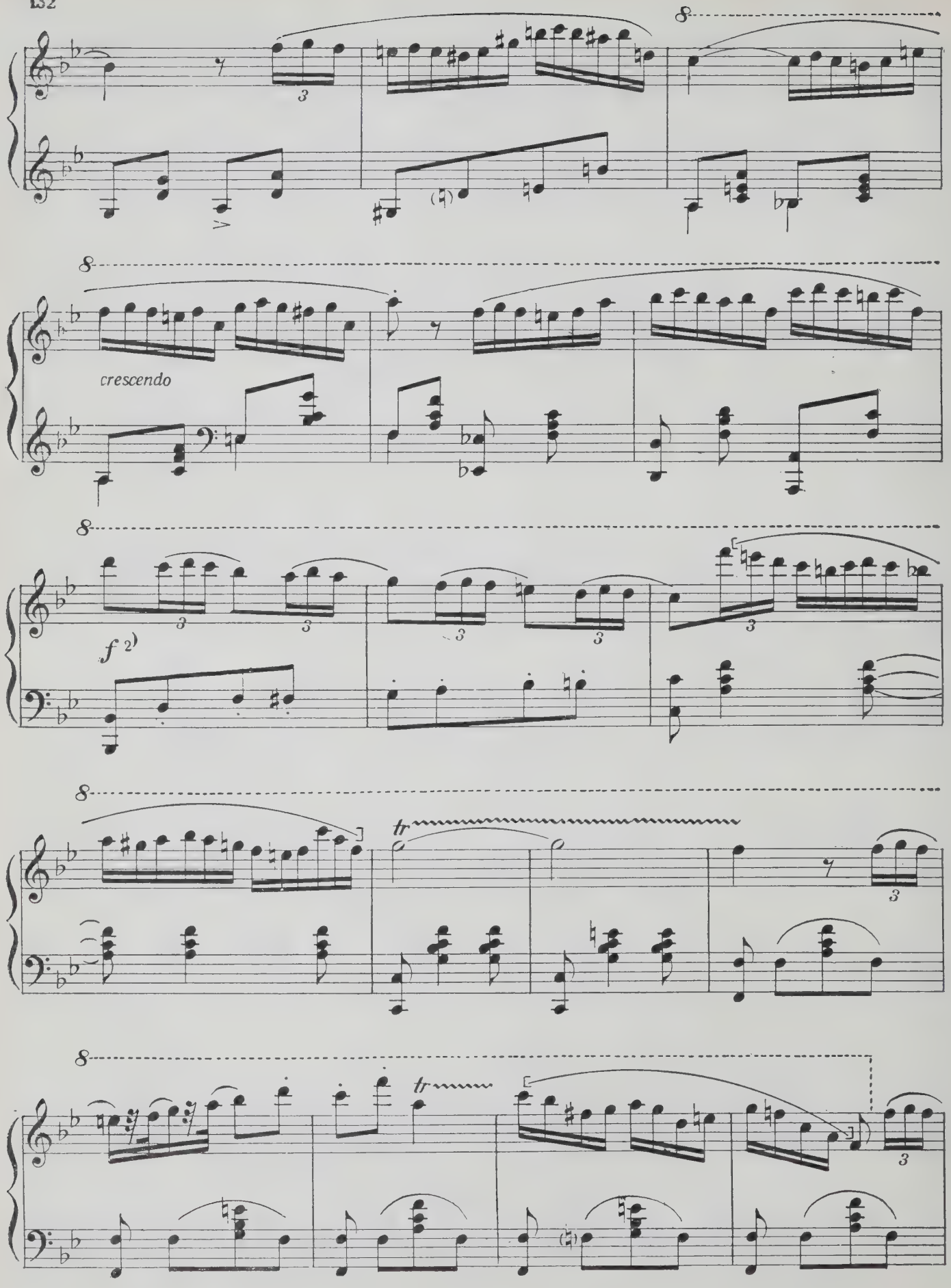

8
pp
dim
8
8
6
6
f
sf
con anima

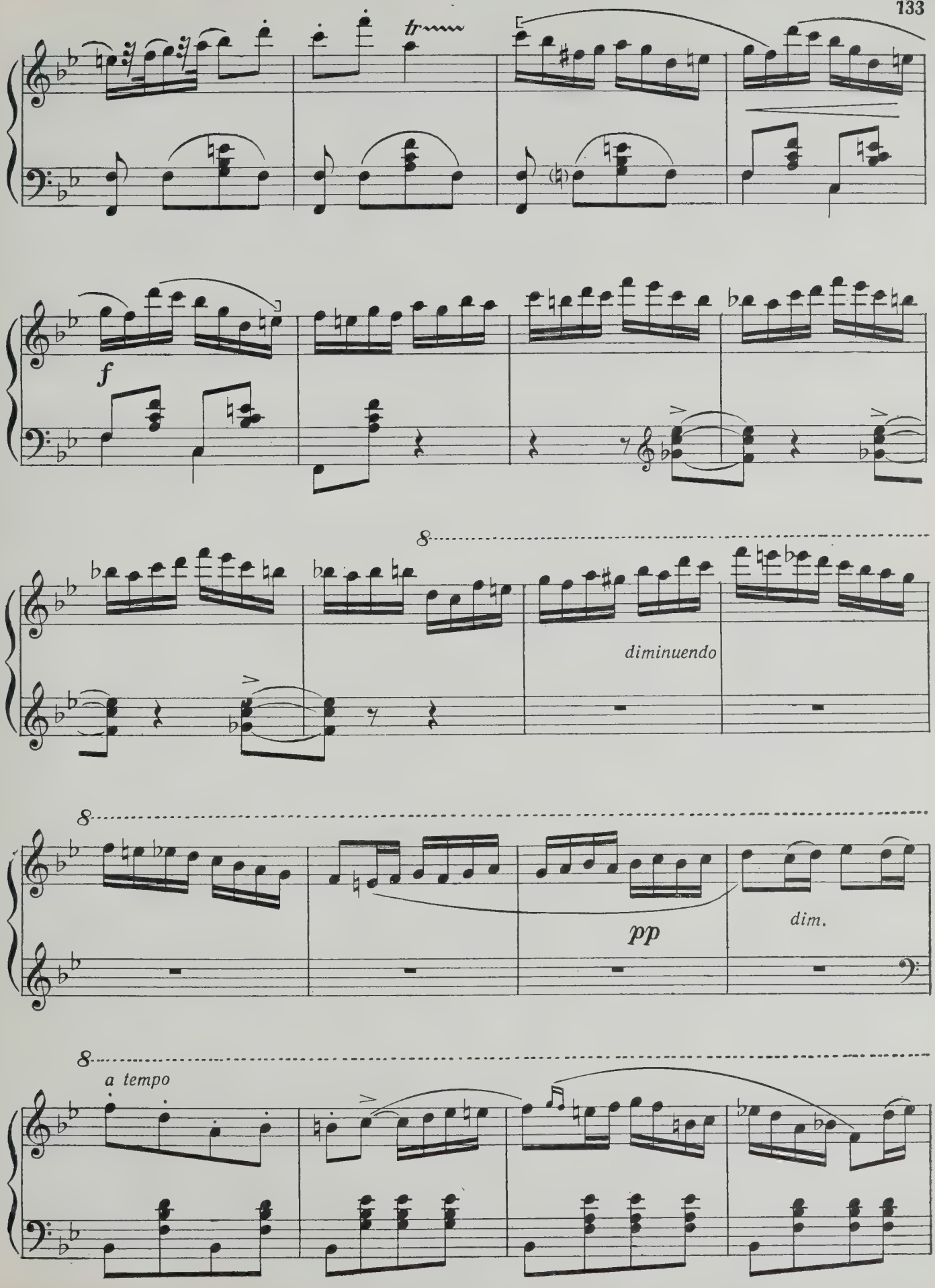

poco a poco cresc.
dim..
3
scherzando
p
tr

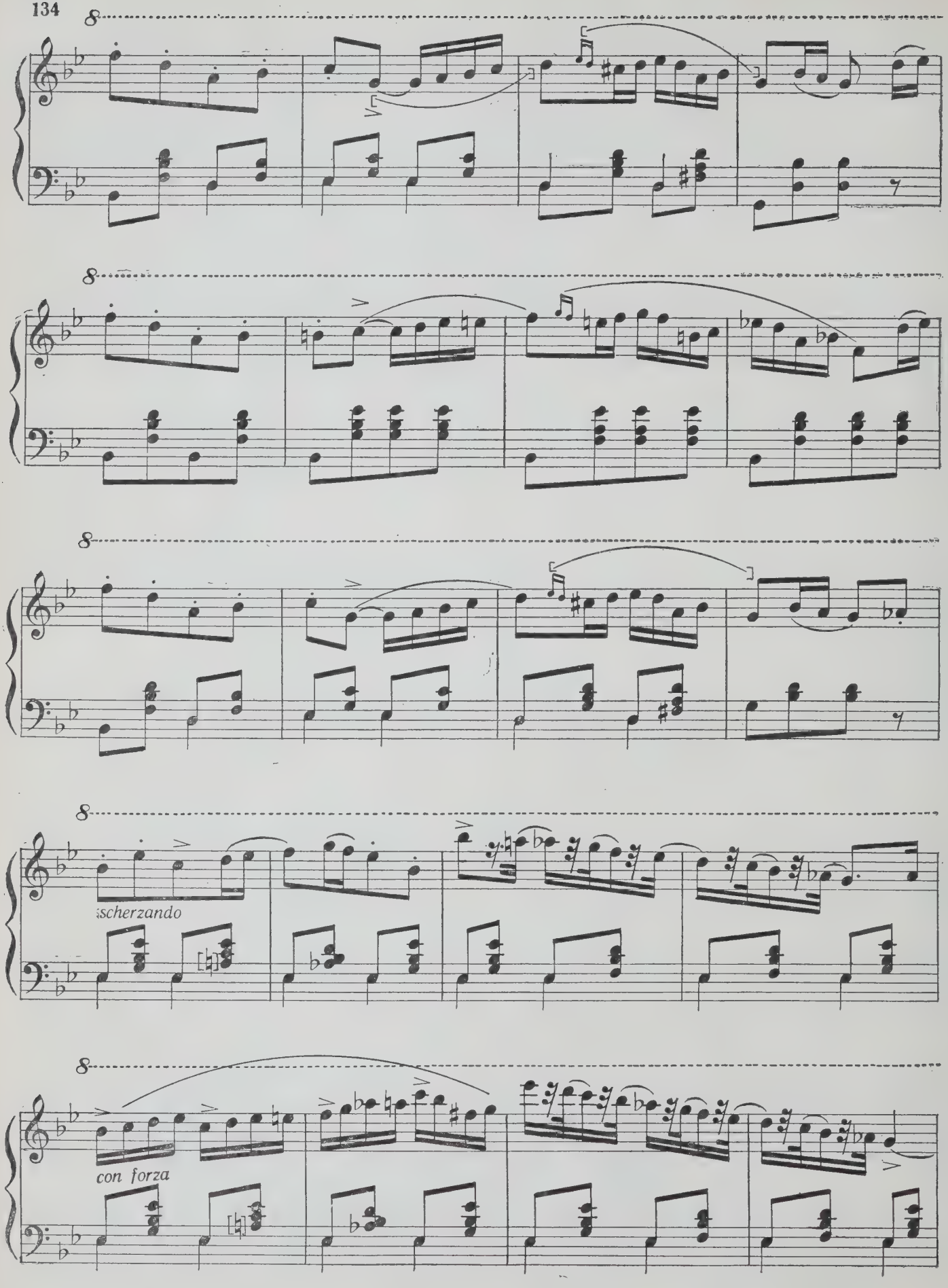

8
3
tr
8
crescendo
ff
8
p con grazia
sf
3
sf
3

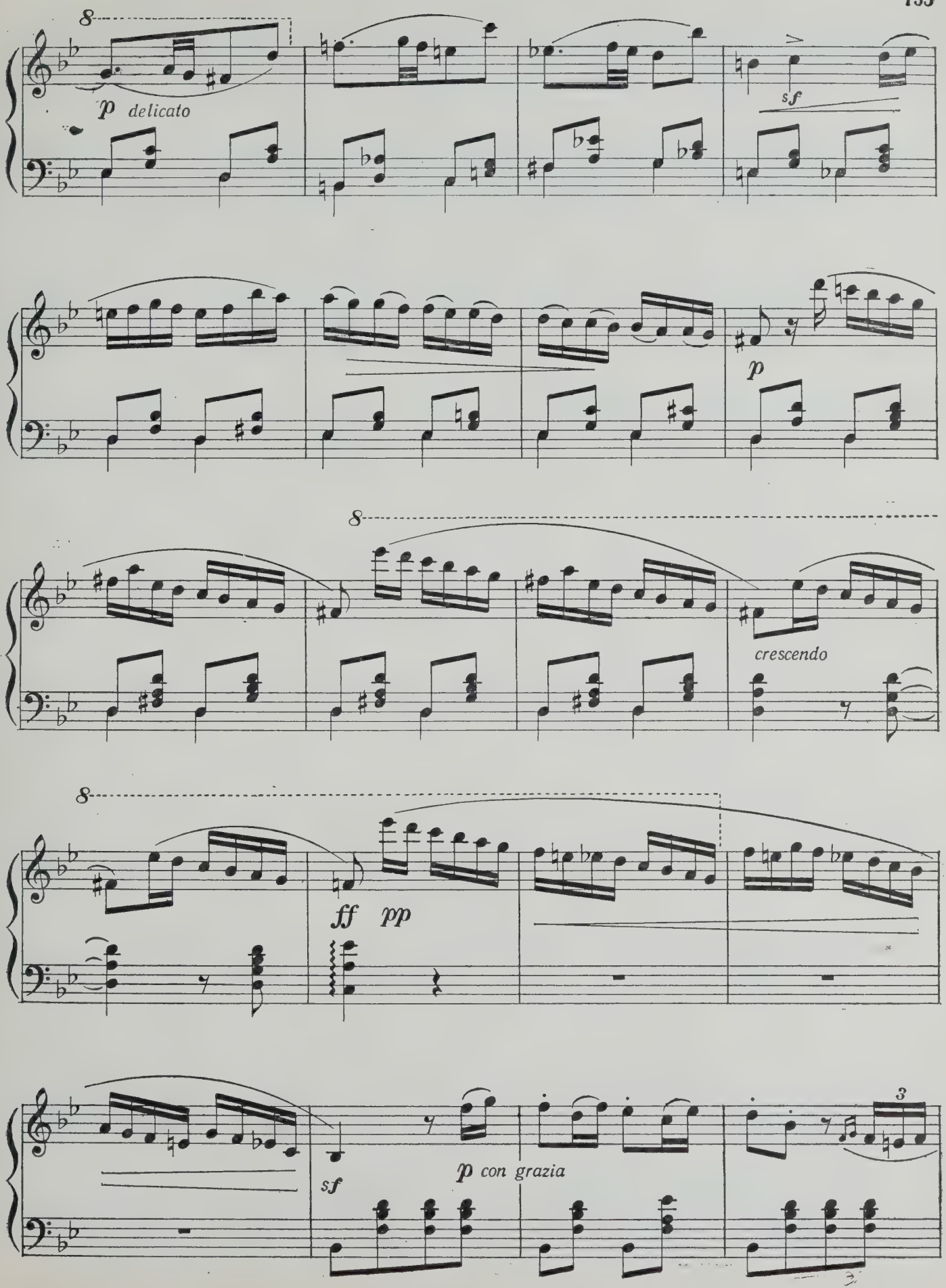

ritenuto
a tempo
con forza
sf
scherzando
8
8
8
crescendo

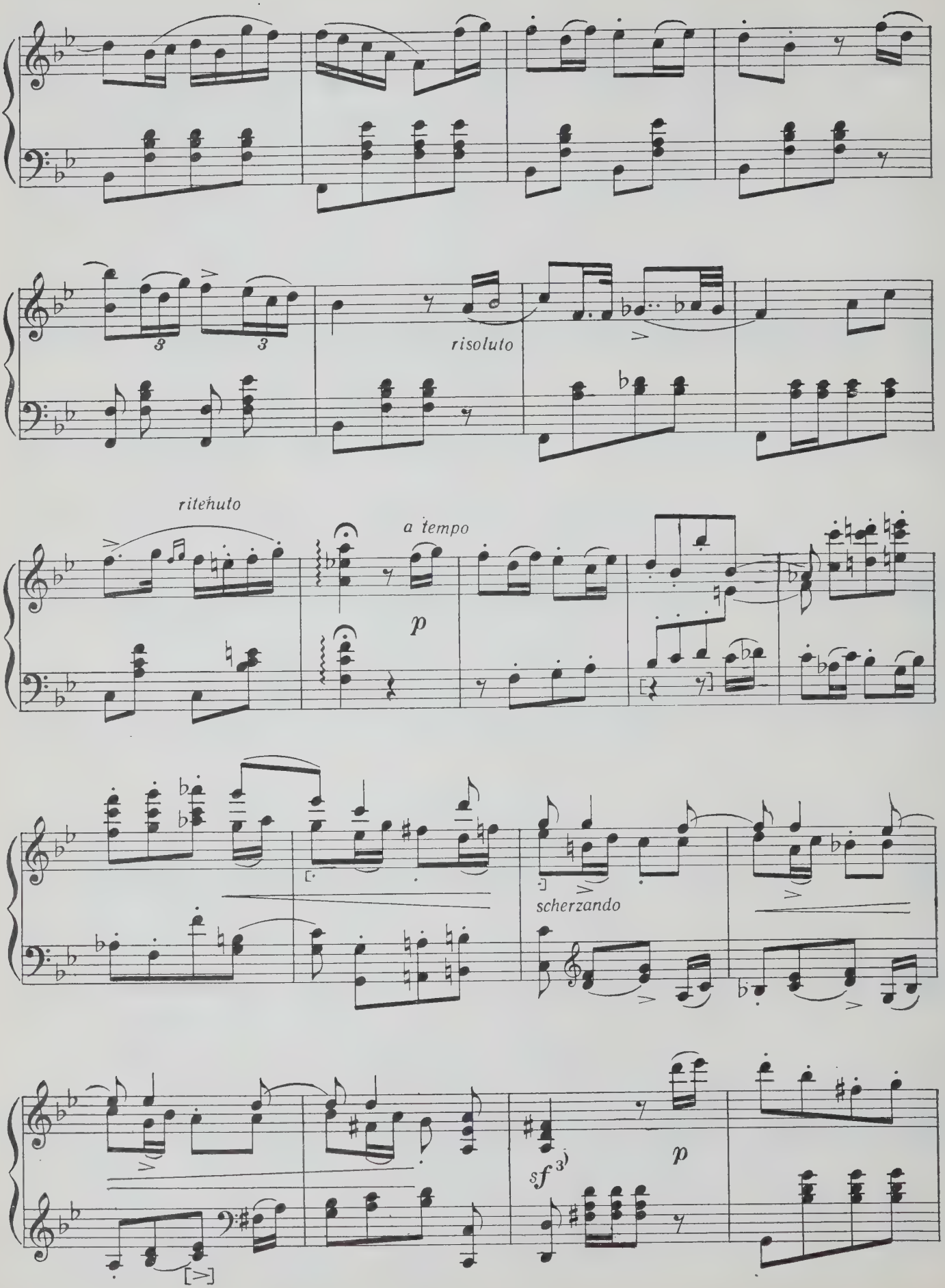

8
6
6
mf
8
3
8
3
sf
8
3
sf
3

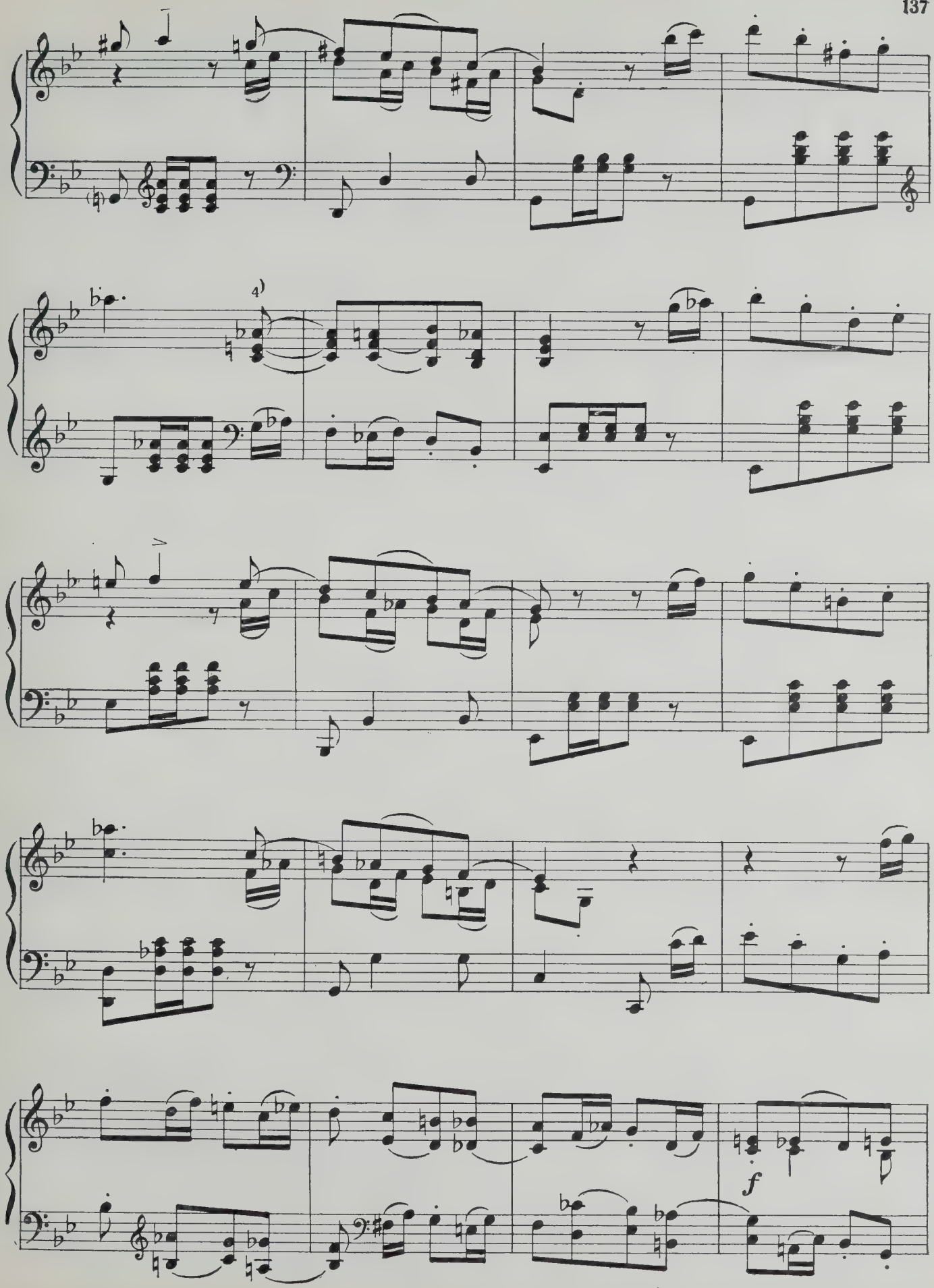

8
crescendo
f 2)
tr
tr

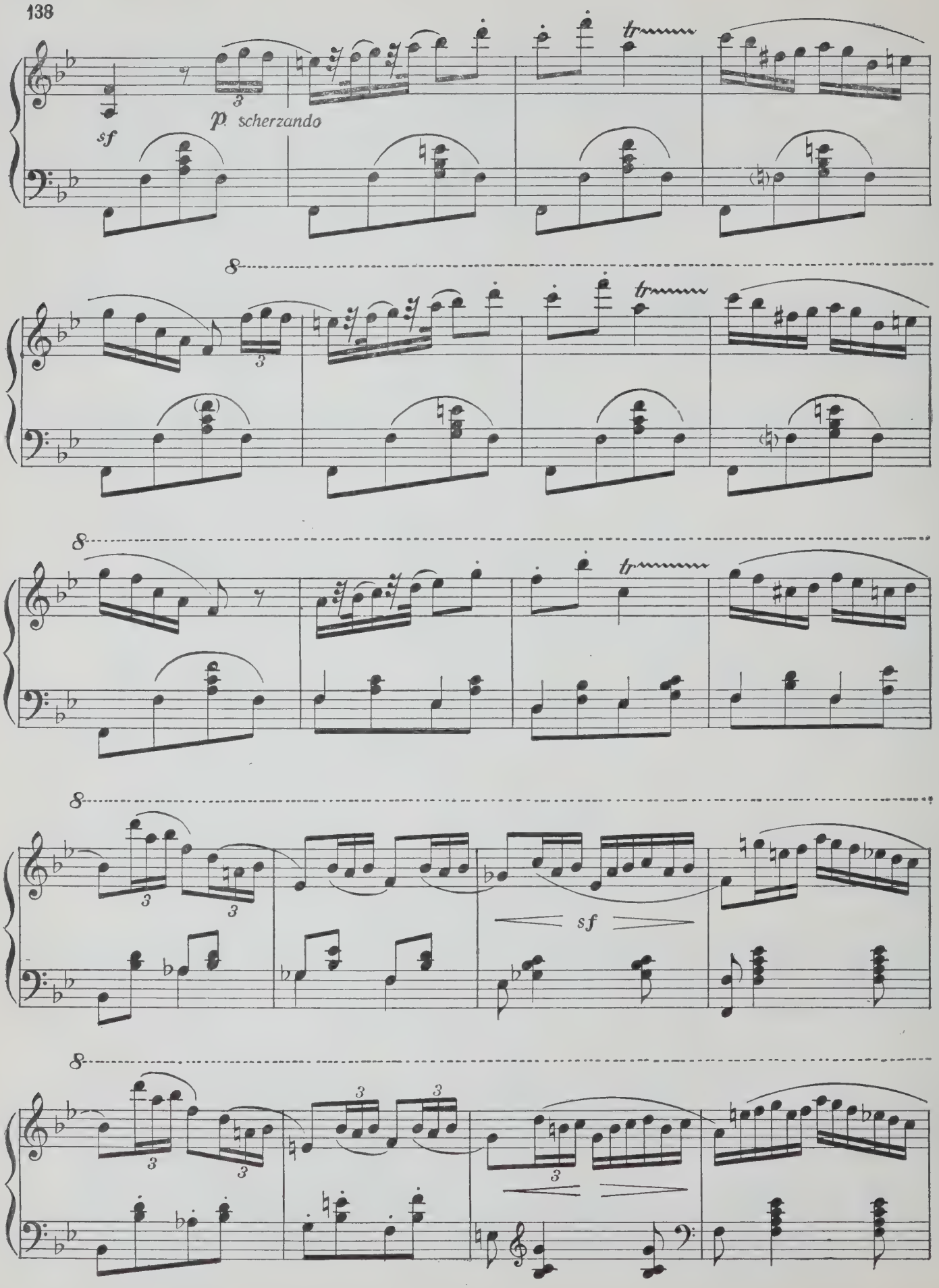

tr
f
8
diminuendo
8
pp
dim.
8
a tempo

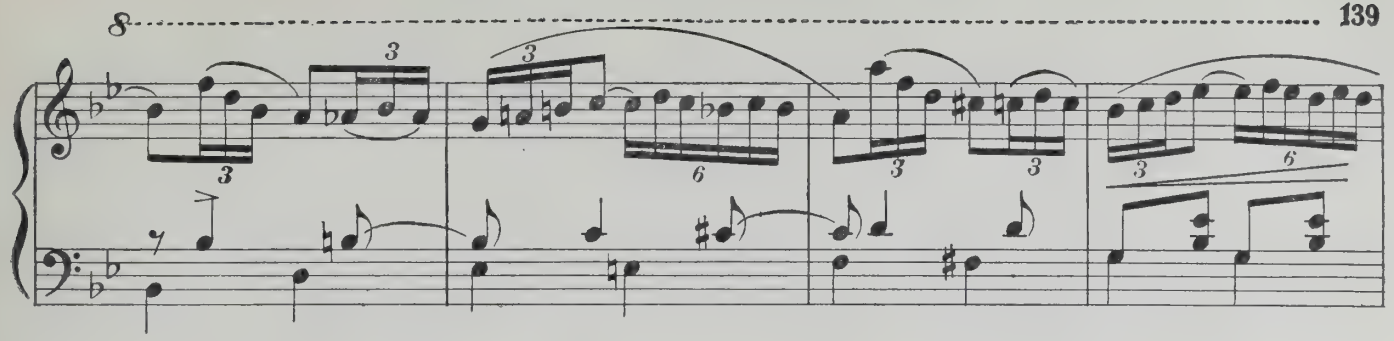

8
8
8
8
scherzando
8
con forza

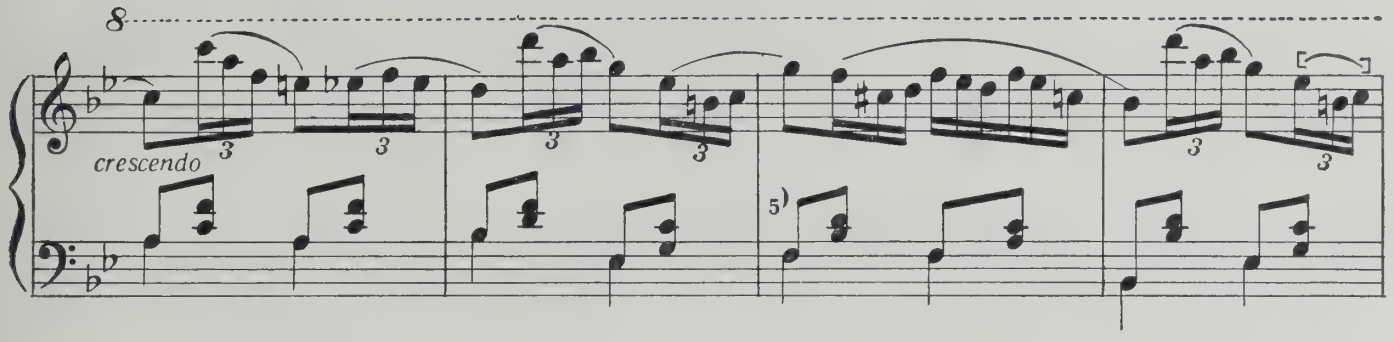

8
p delicato
sf
p
8
crescendo
8
ff pp
sf
p con grazia
3

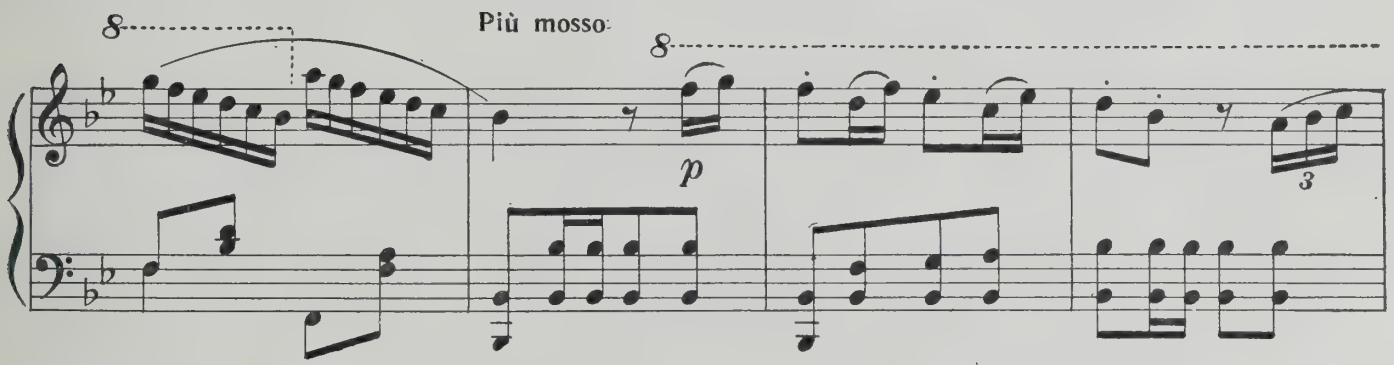

risoluto
ritenuto
a tempo
p
scherzando
sf
p

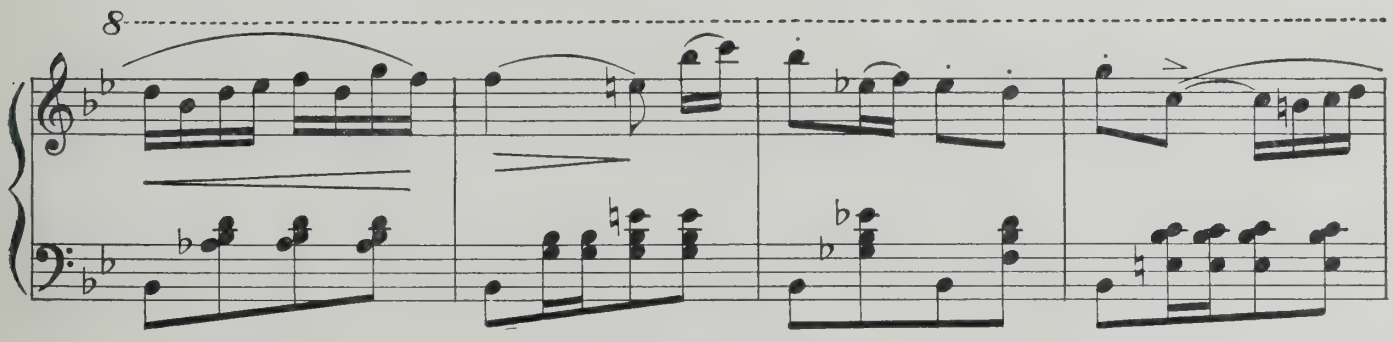

4)
f

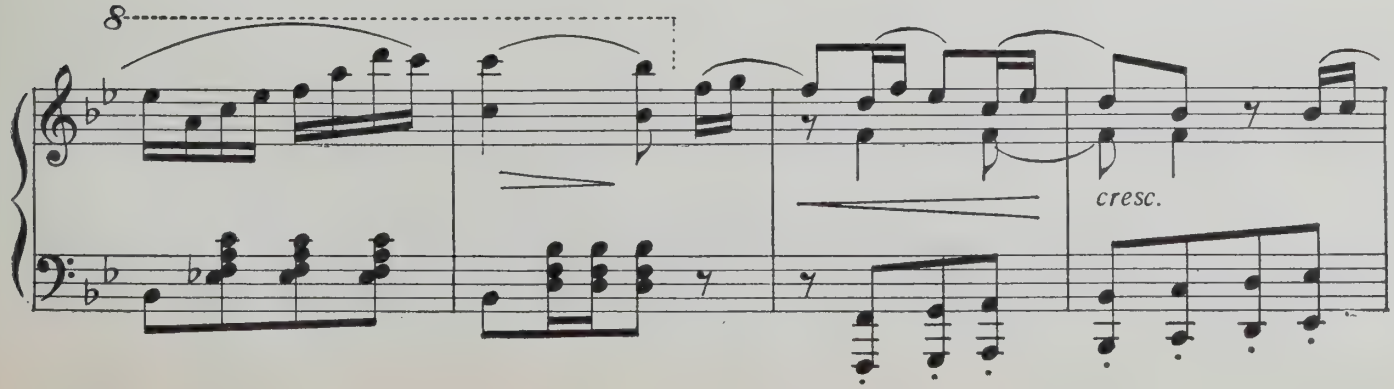

sf
p. scherzando
tr
8
tr
8
tr
8
sf
8
3
3
3

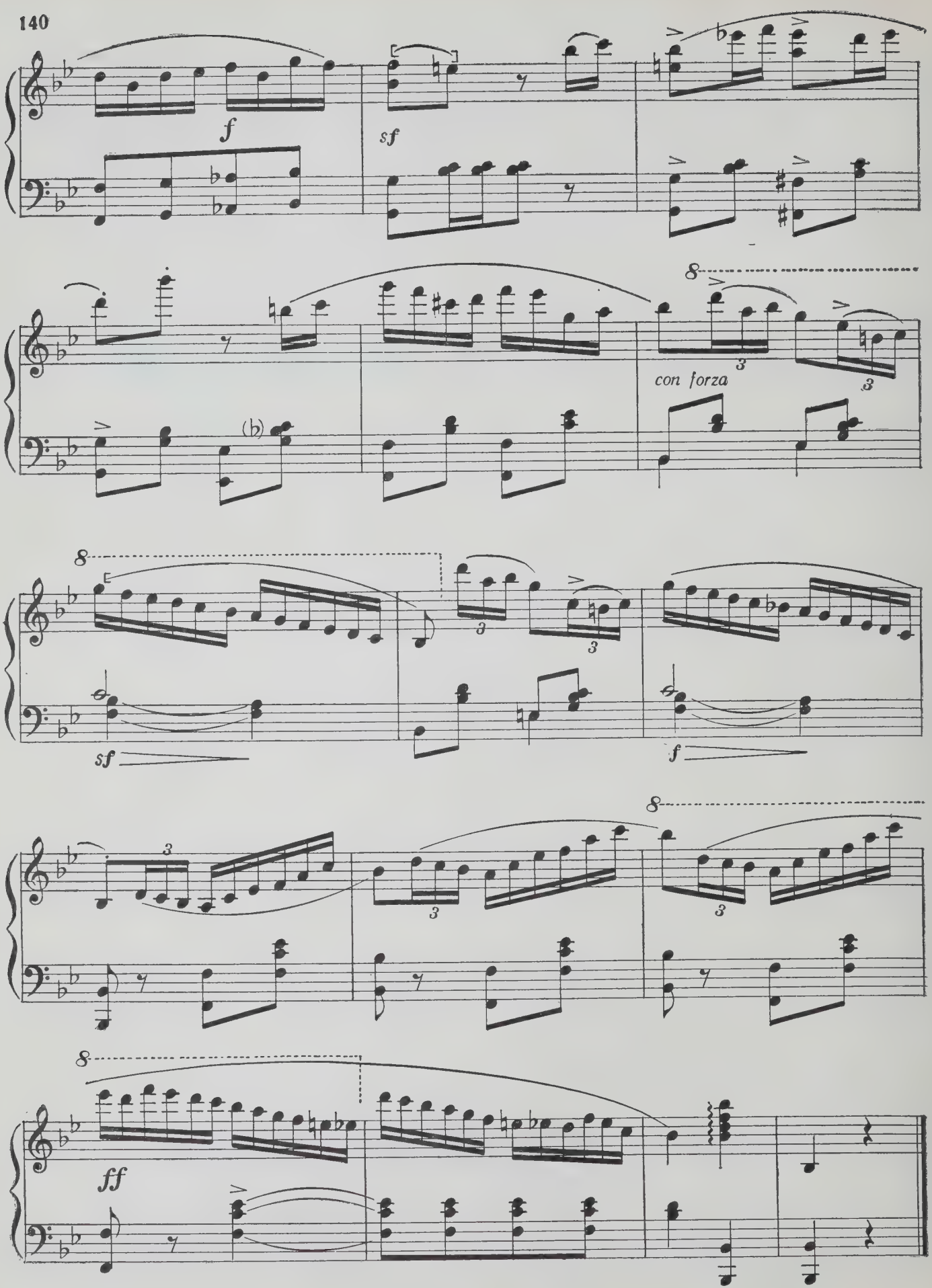



crescendo

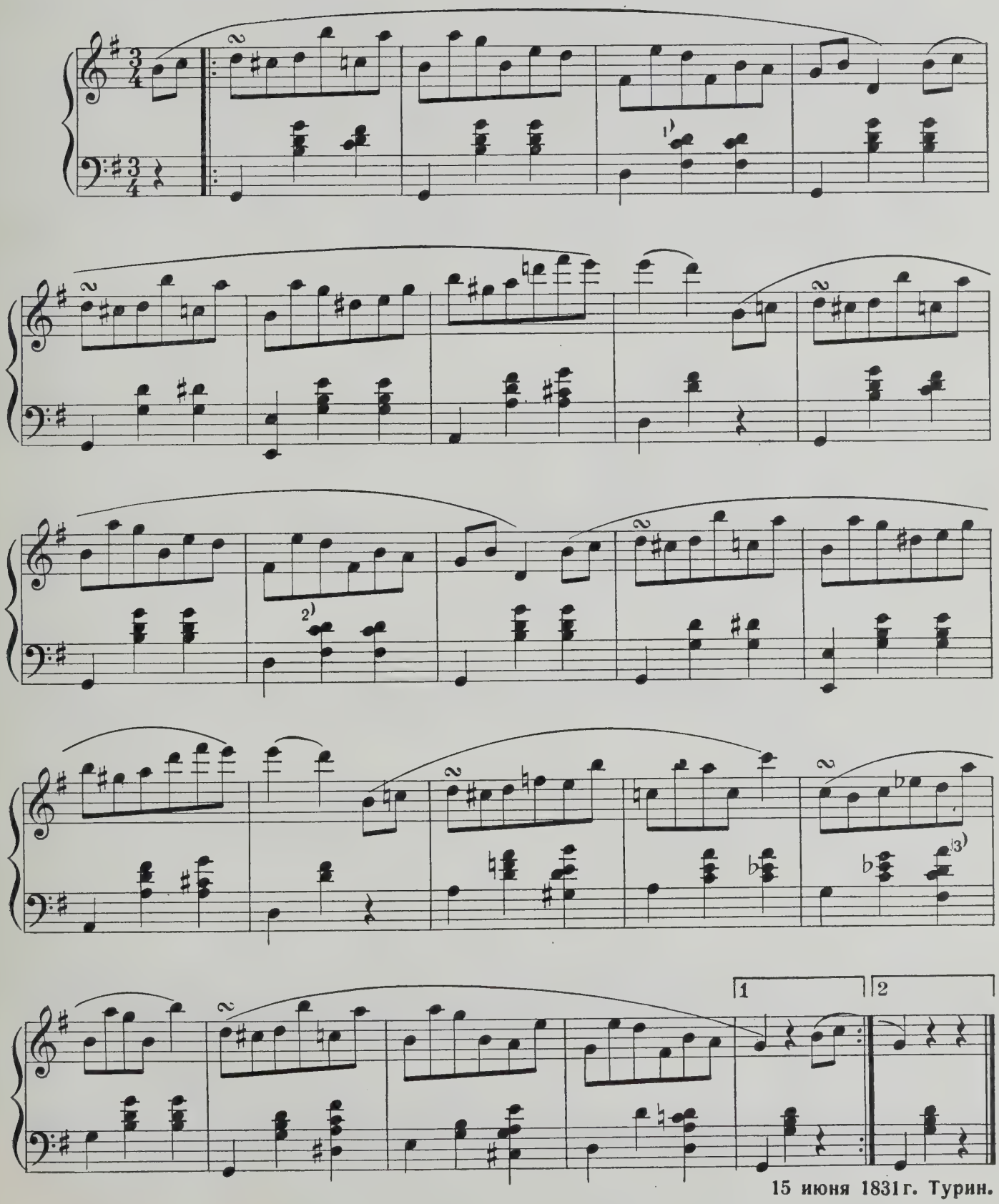

Più mosso
p




cresc.



1831 г. Милан.

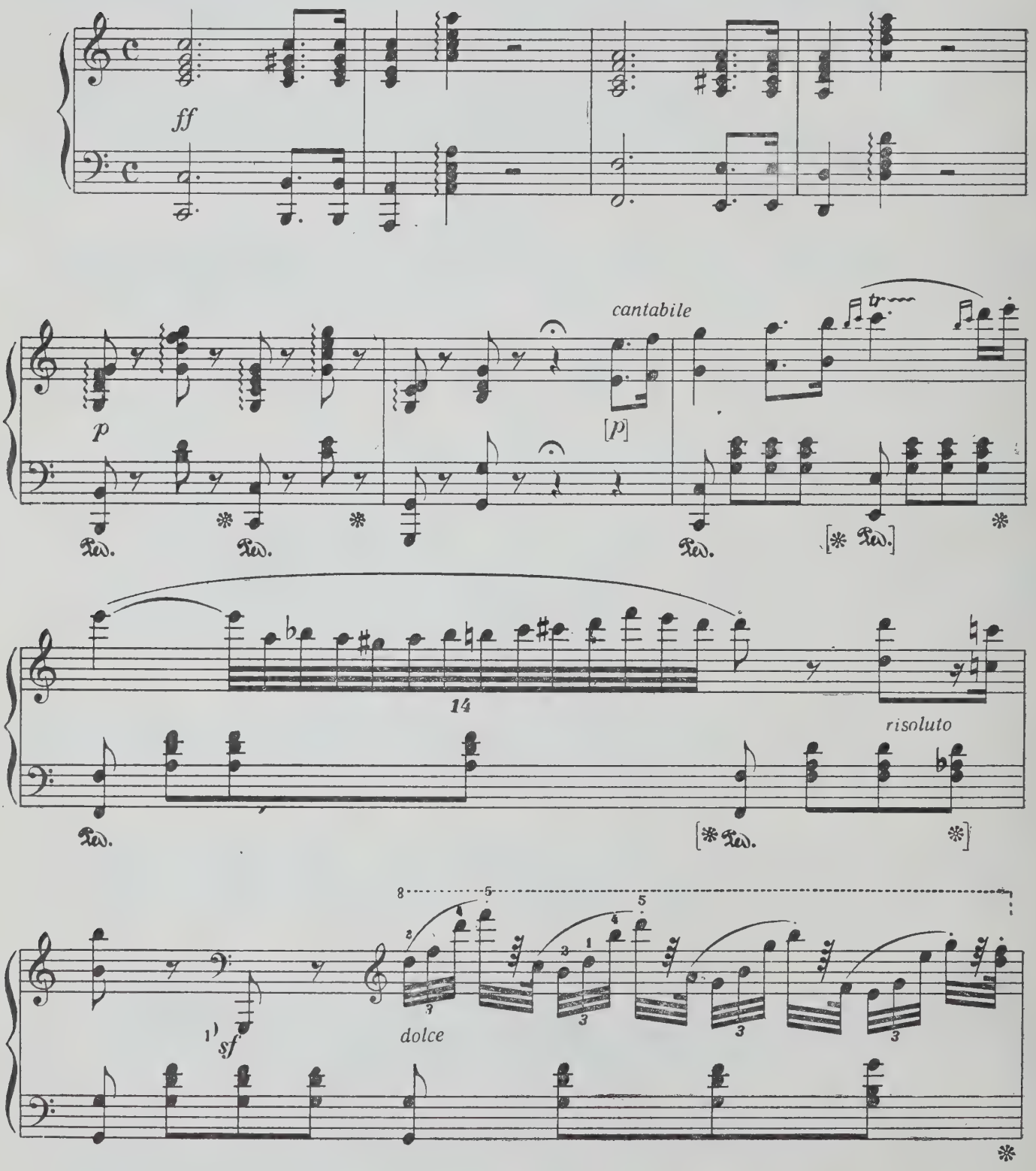


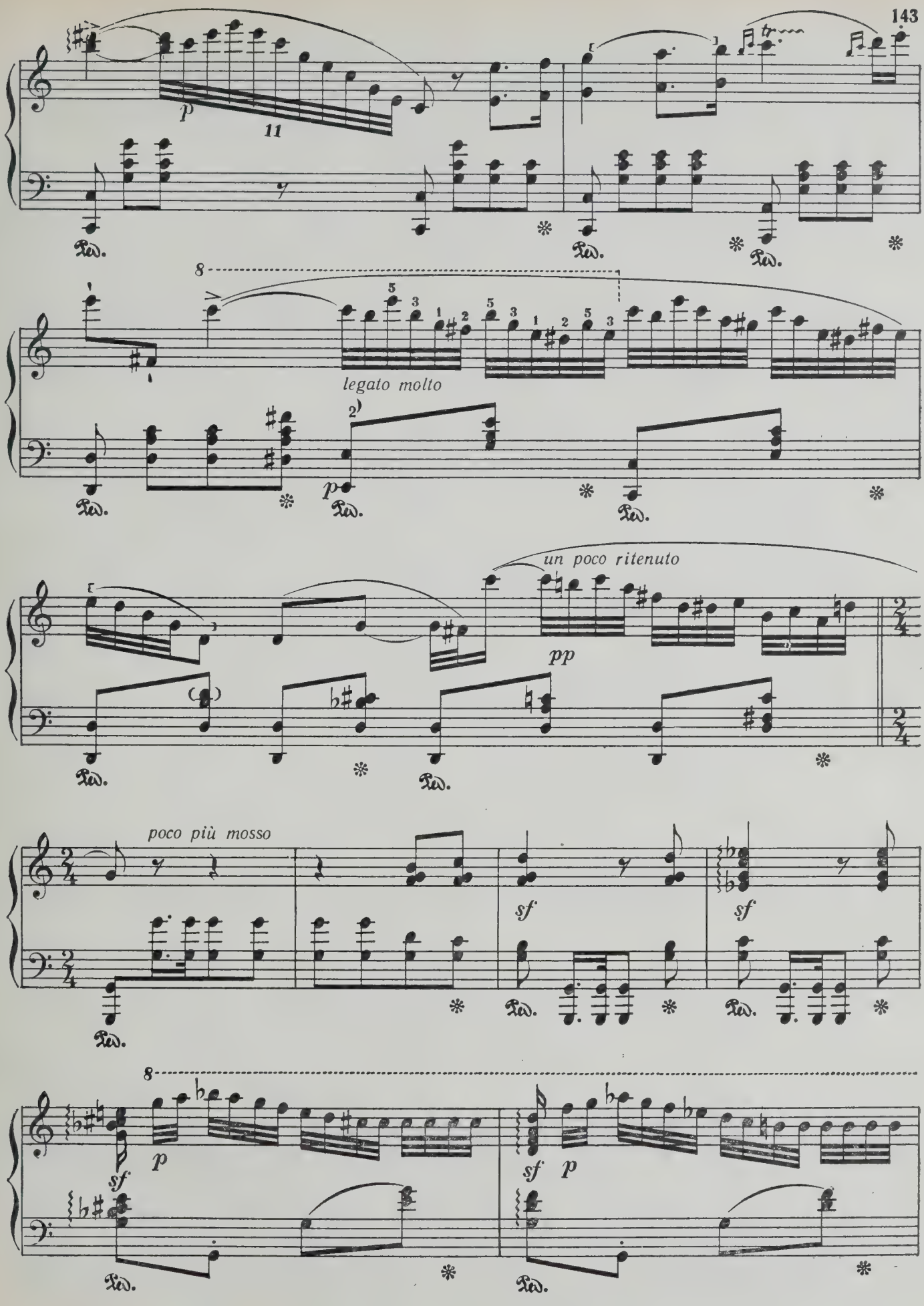
15 июня 1831 г. Турин.

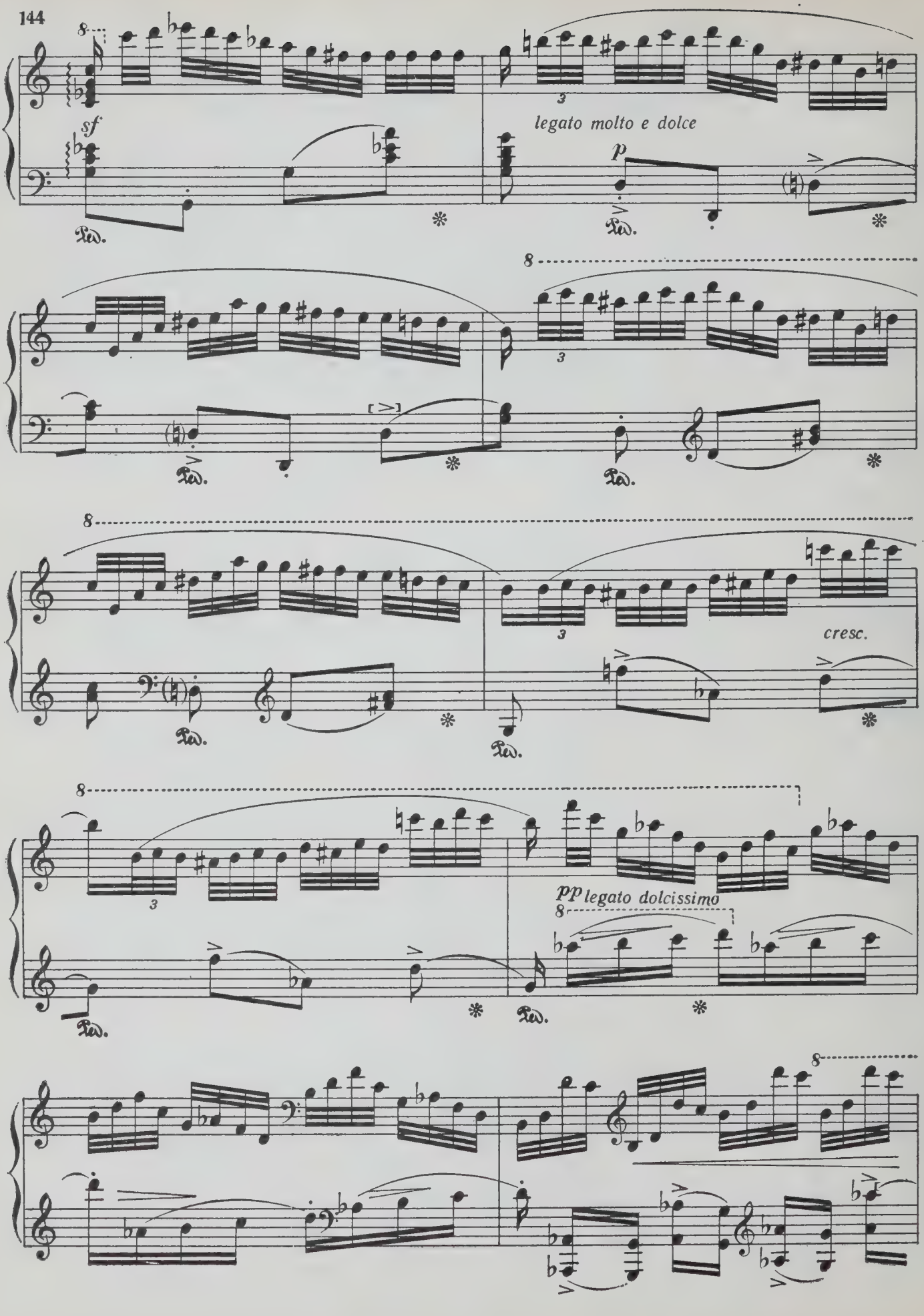
ВАРИАЦИИ
на тему из оперы
„МОНТЕККИ И КАПУЛЕТТИ" В. БЕЛЛИНИ

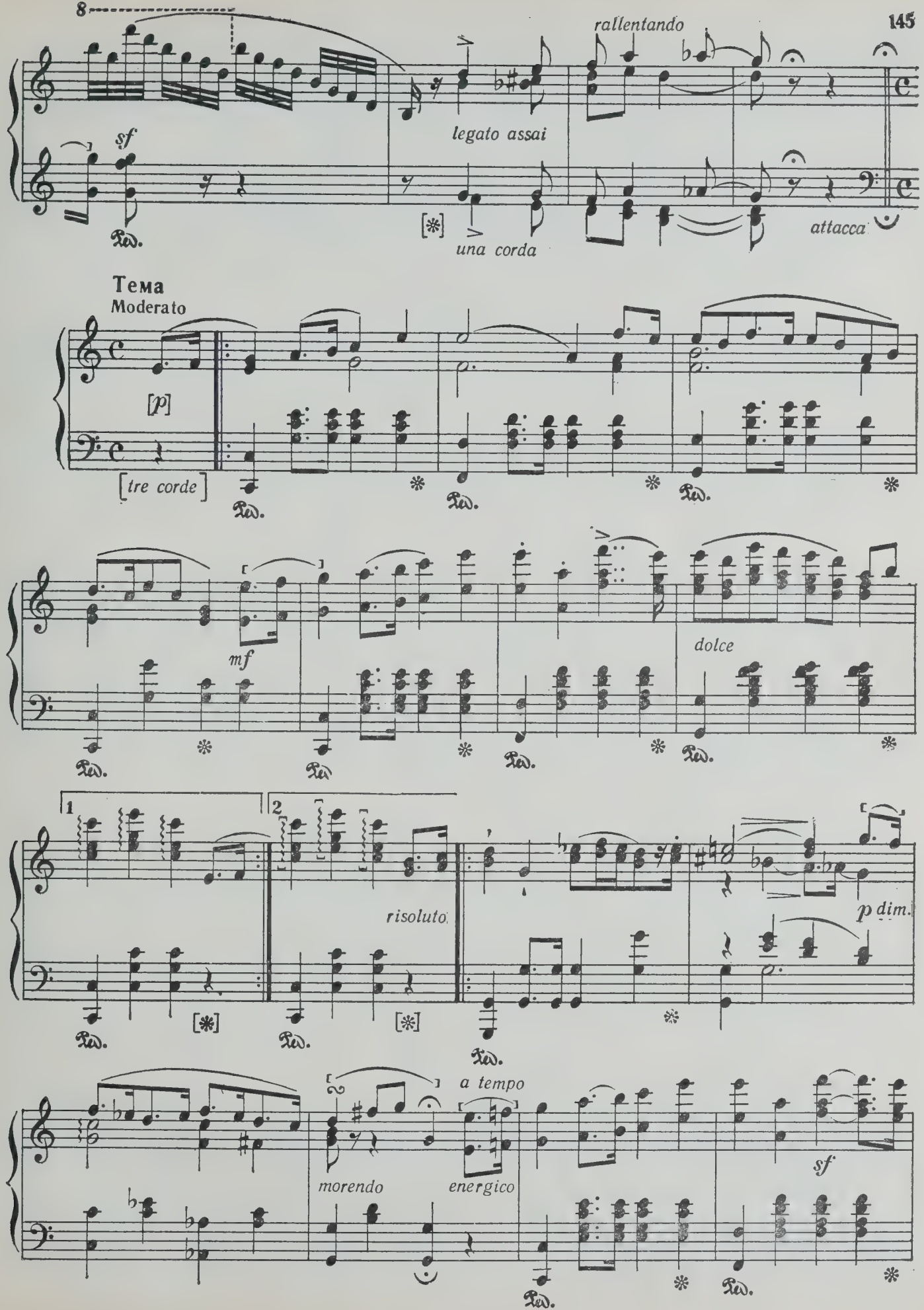
Интродукция

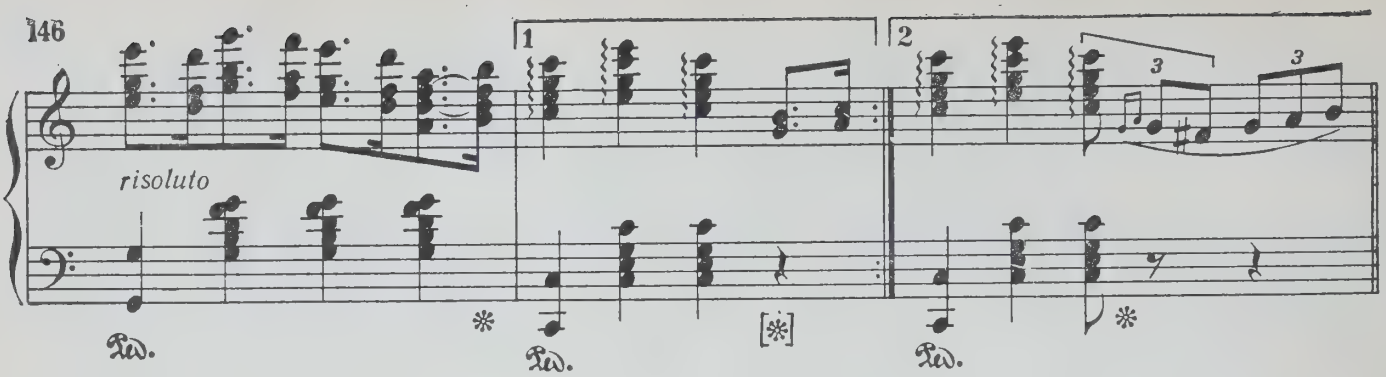
Andante maestoso




p
11
Ped.
8
legato molto
p
un poco ritenuto
pp
poco più mosso
sf
sf
8
sf
p
sf
p

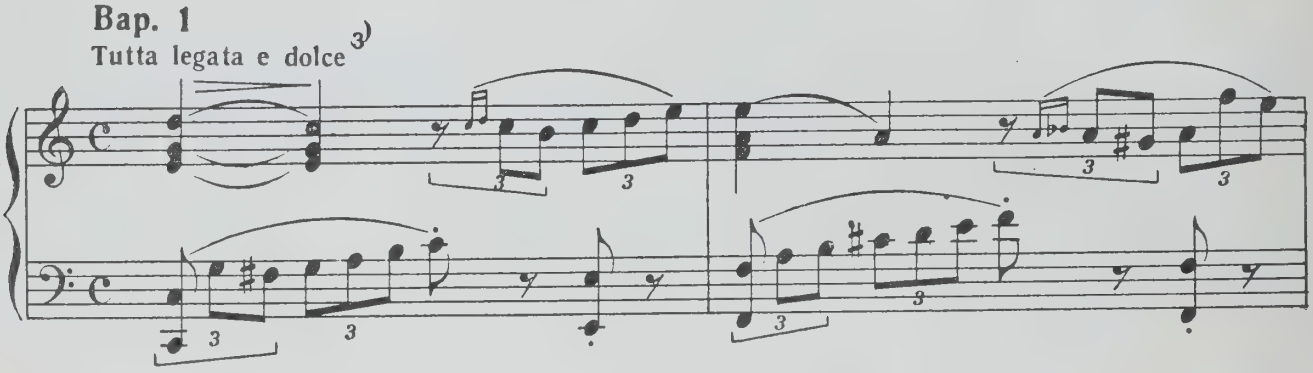

8
sf
Ped.
3
legato molto e dolce
p
Ped.
8
3
Ped.
Ped.
8
3
cresc.
Ped.
Ped.
8
3
pp legato dolcissimo
8
Ped.
Ped.
8

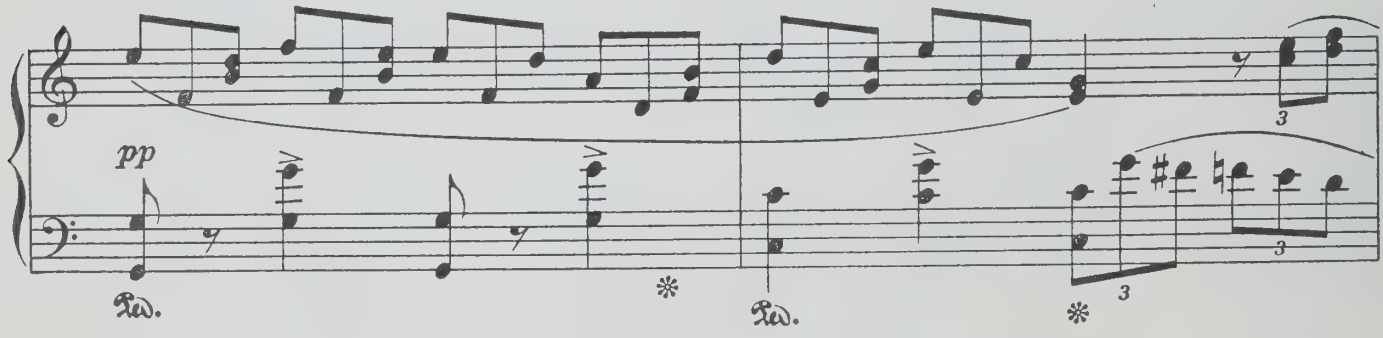

8
rallentando
sf
legato assai
una corda
attacca
Тема
Moderato
[p]
[tre corde]
mf
dolce
1
2
risoluto
p dim.
a tempo
morendo
energico
sf

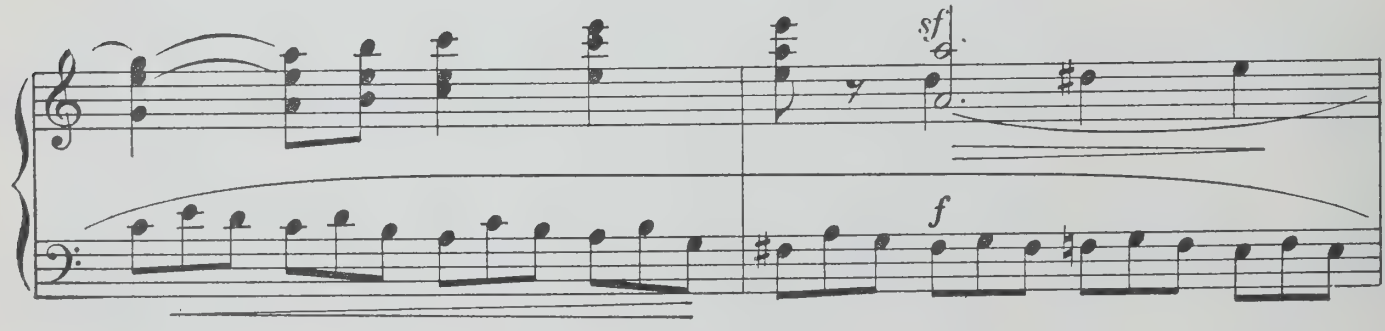


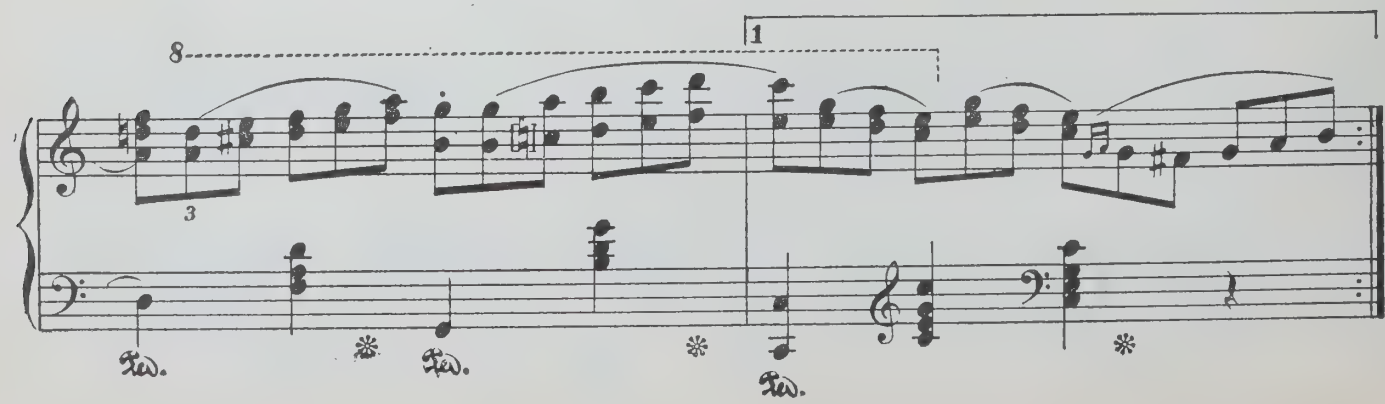
Bap. 1

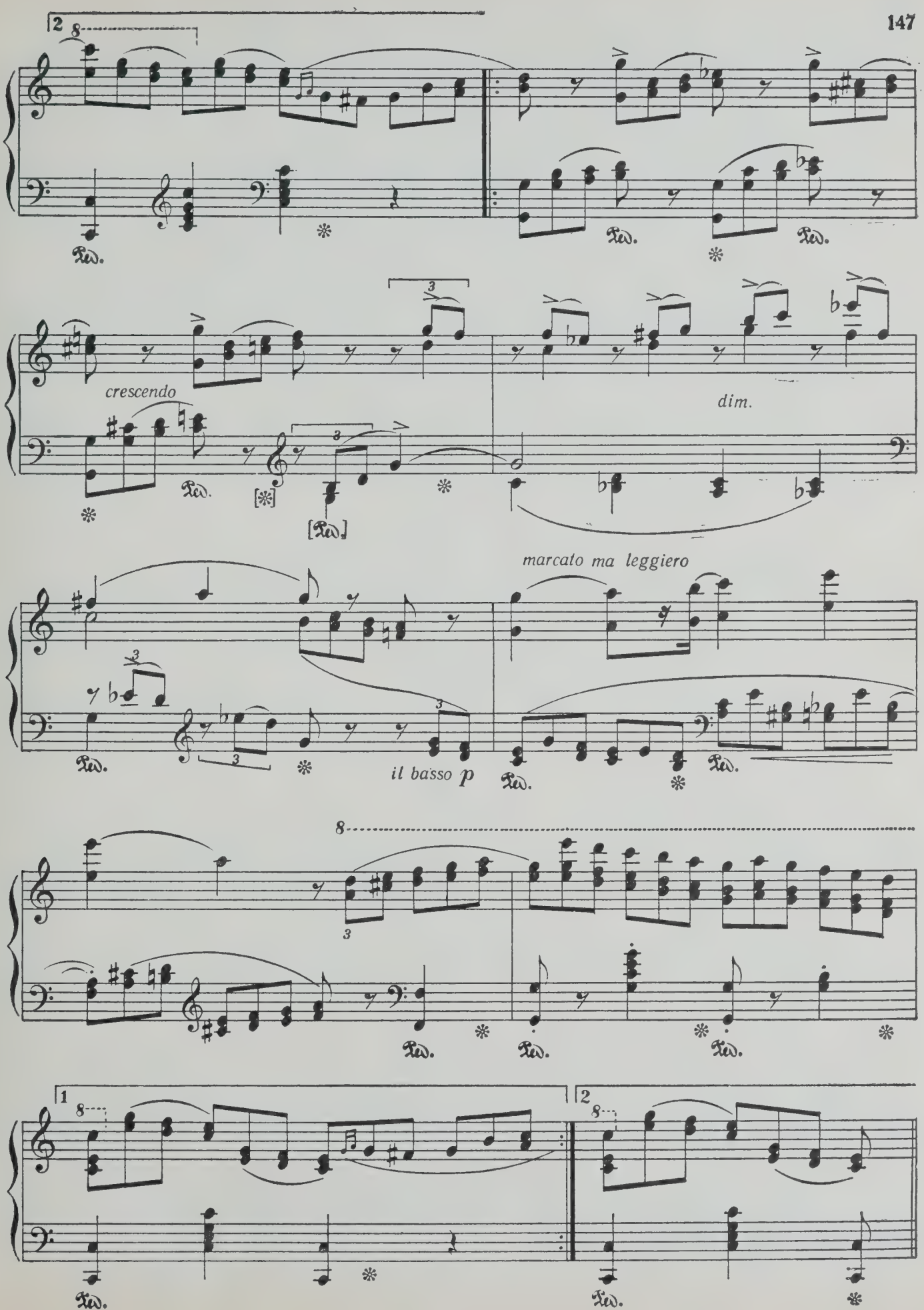
Tutta legata e dolce 3)

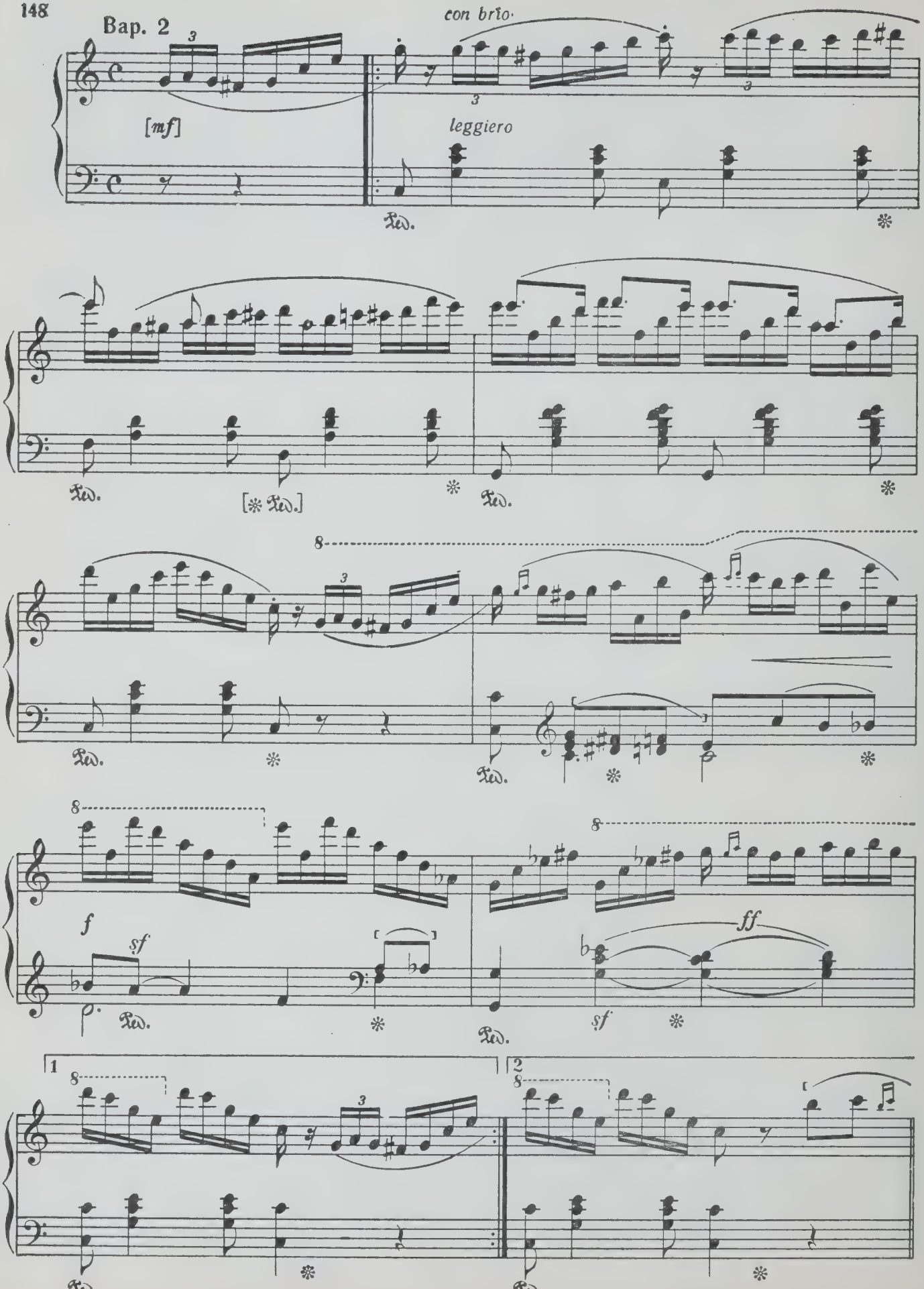


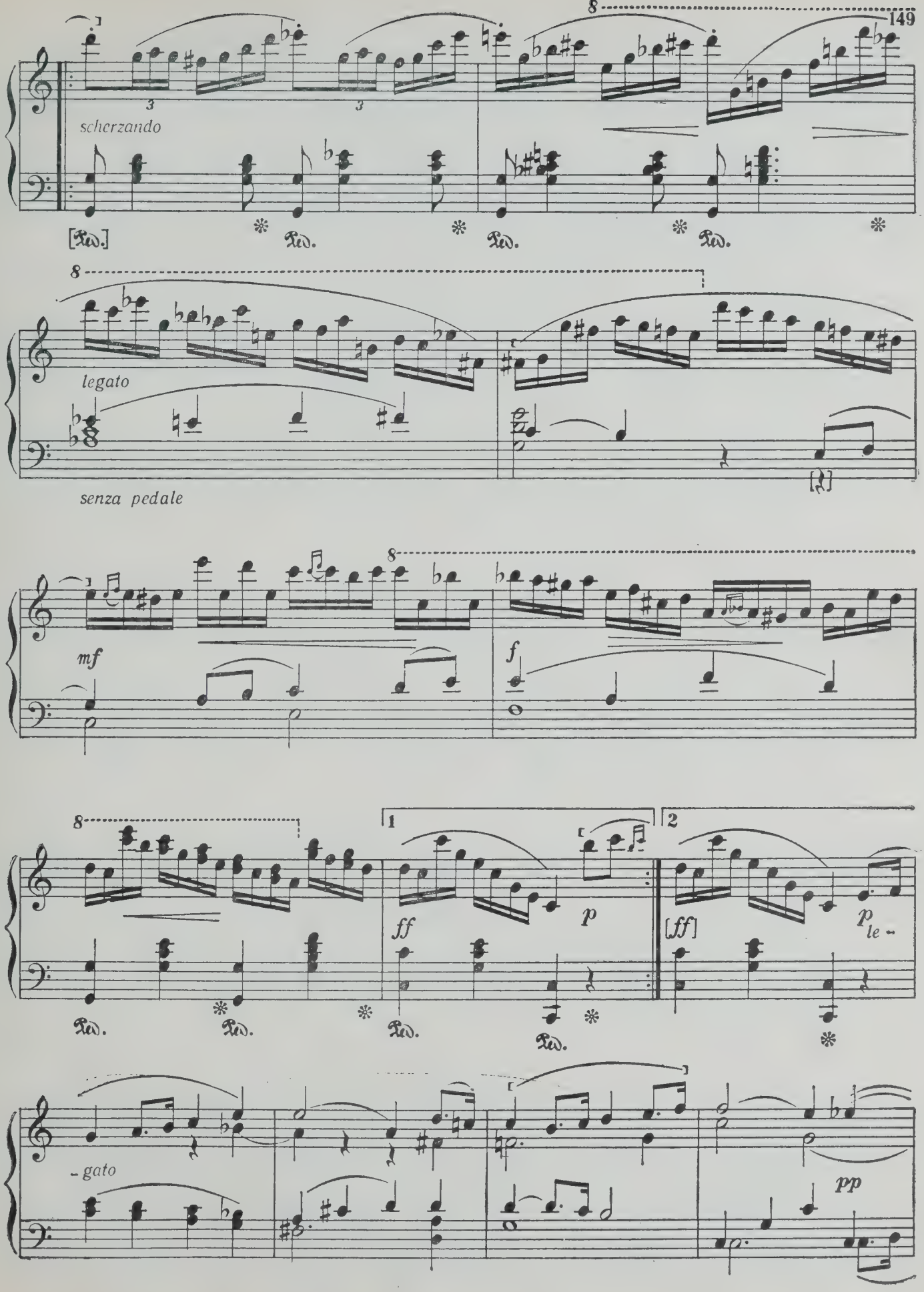


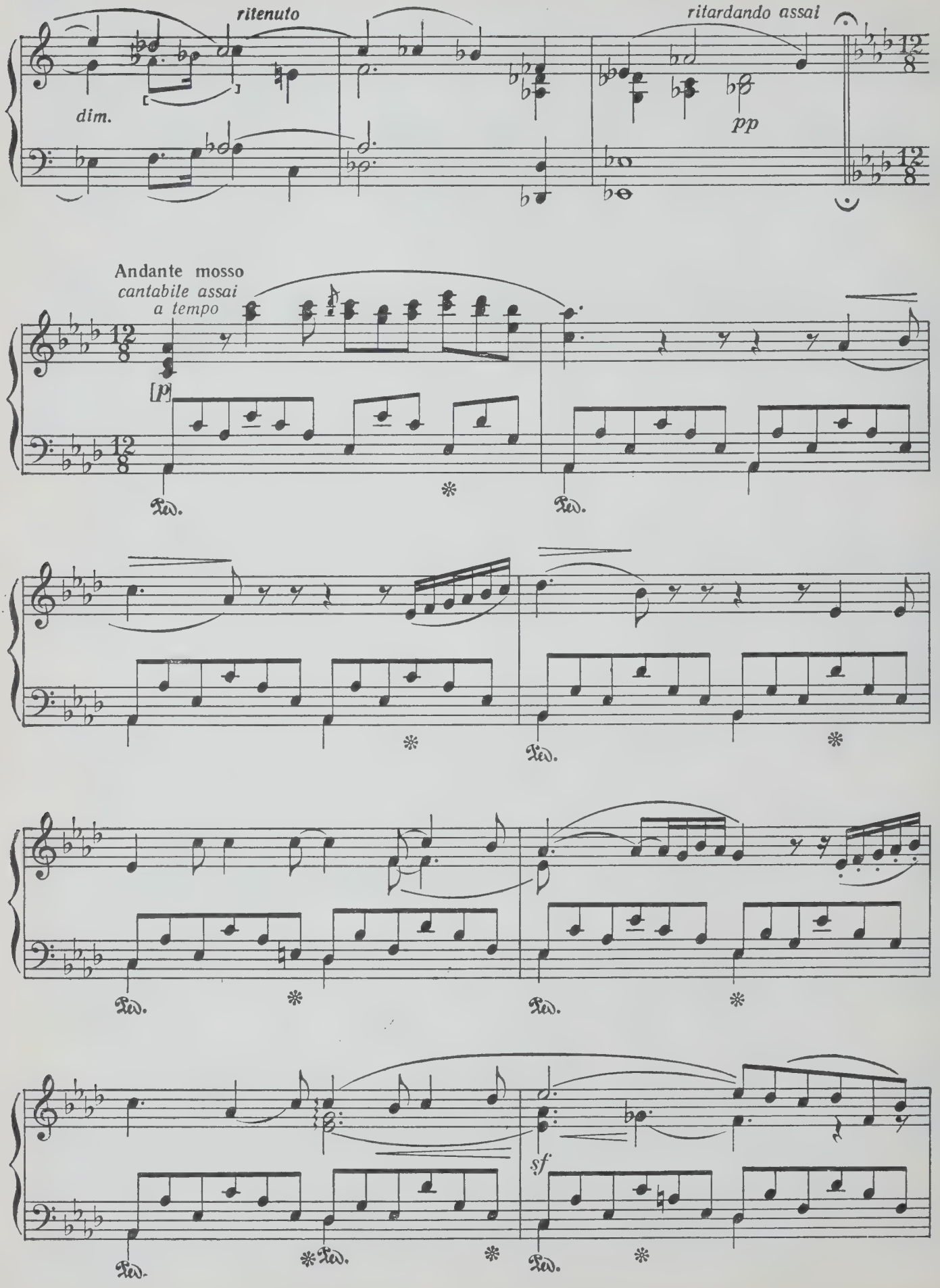


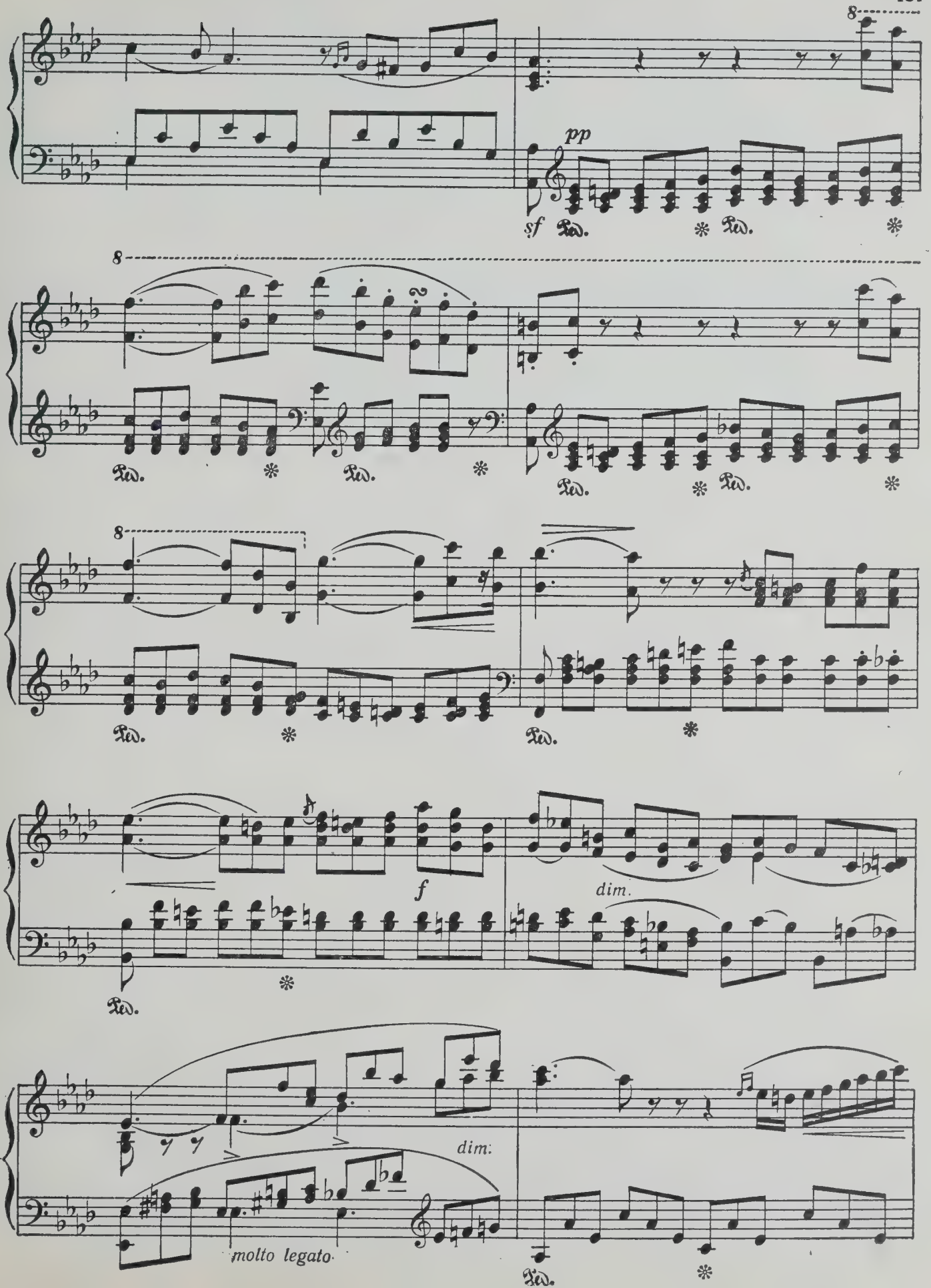


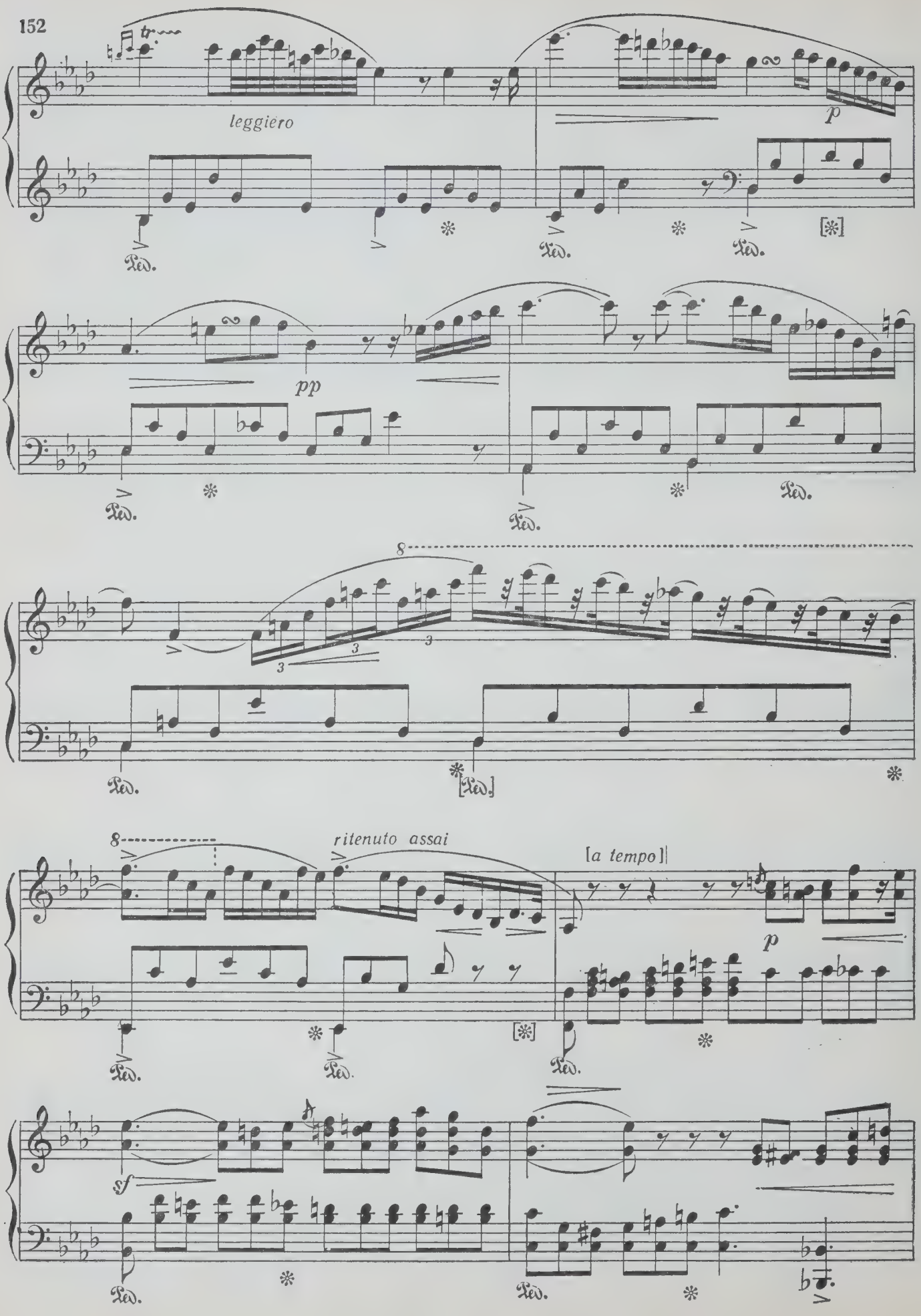

crescendo
dim.
marcato ma leggiero
il basso p

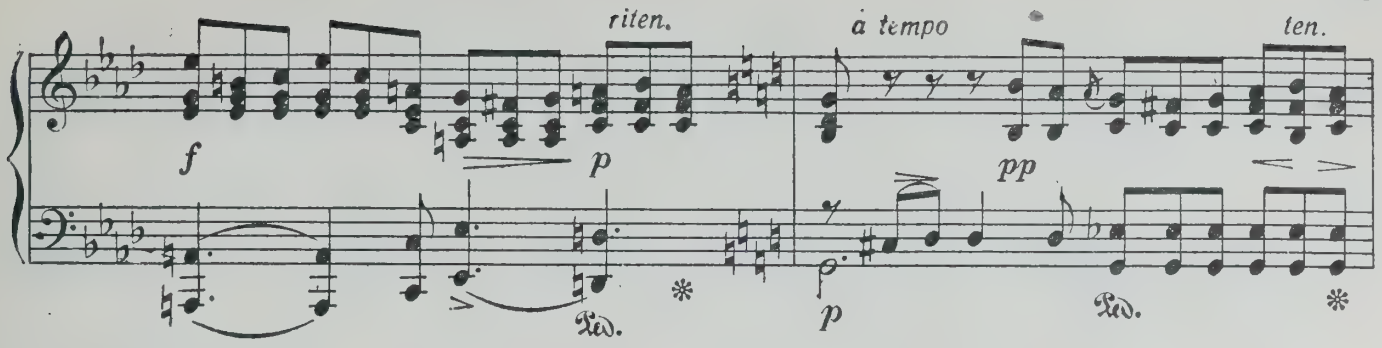

Bap. 2
[mf]
con brio
leggiero
Ped.
[* Ped.]
8
f
sf
ff
1
2

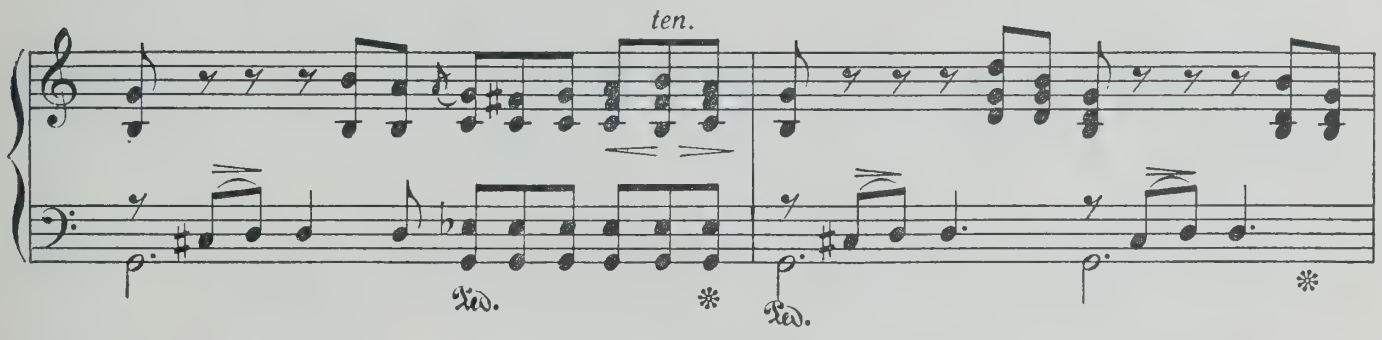

scherzando
[Ped.]
Ped.
Ped.
Ped.
legato
senza pedale
mf
f
ff
p
[ff]
p le -
- gato
pp

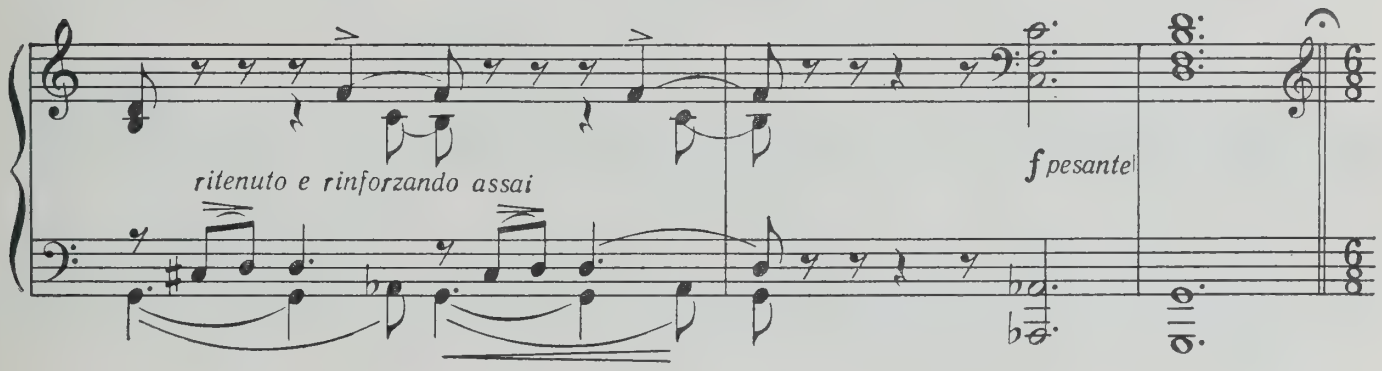

ritenuto
dim.
ritardando assai
pp
Andante mosso
cantabile assai
a tempo
[p]
Ped.
sf


8
pp
sf
Ped.
8
Ped.
8
Ped.
f
dim.
dim:
molto legato

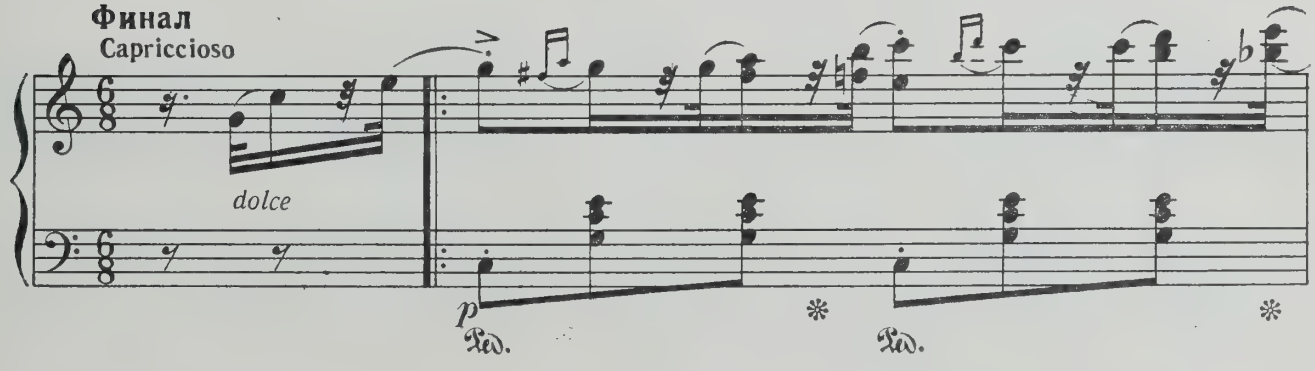

leggiero
p
pp
8
ritenuto assai
[a tempo]
sf

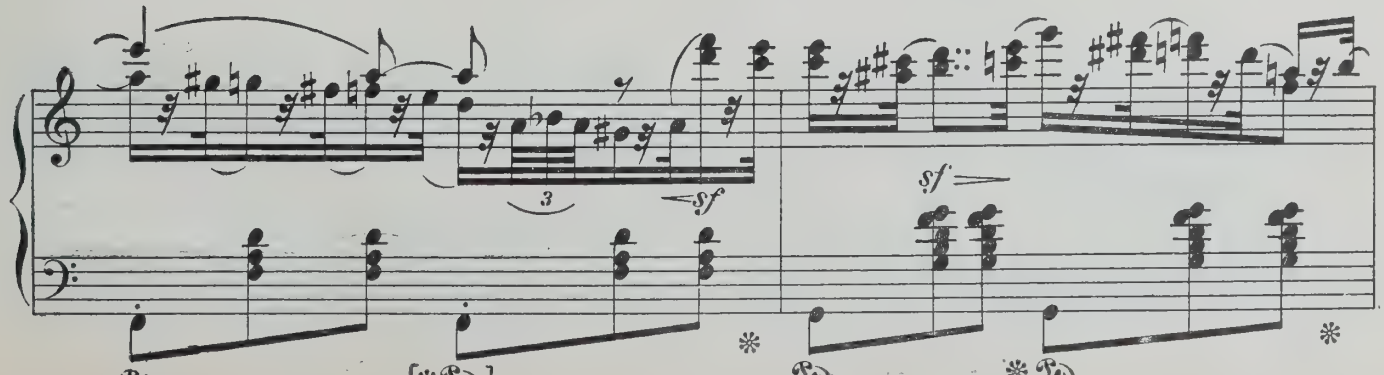


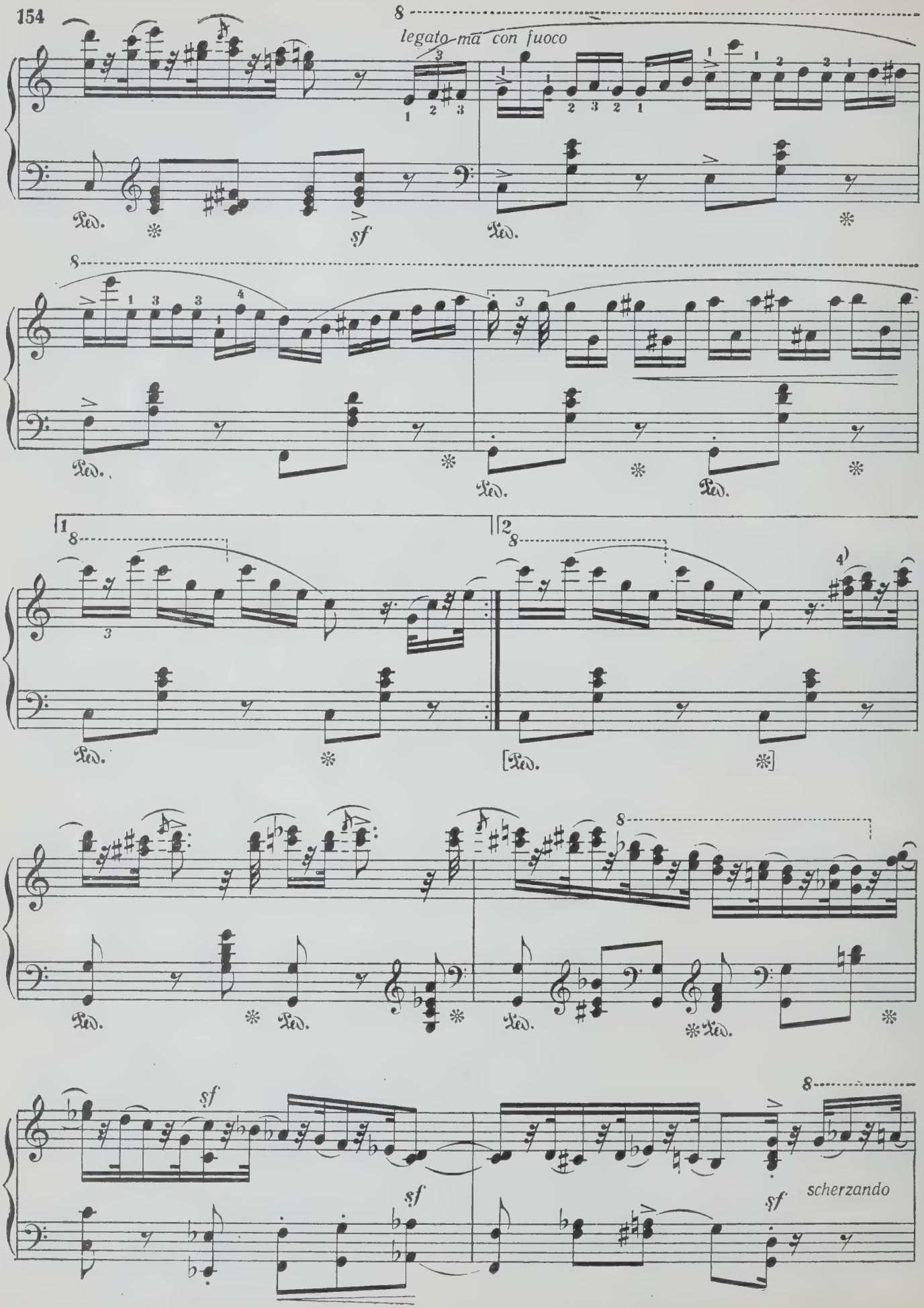


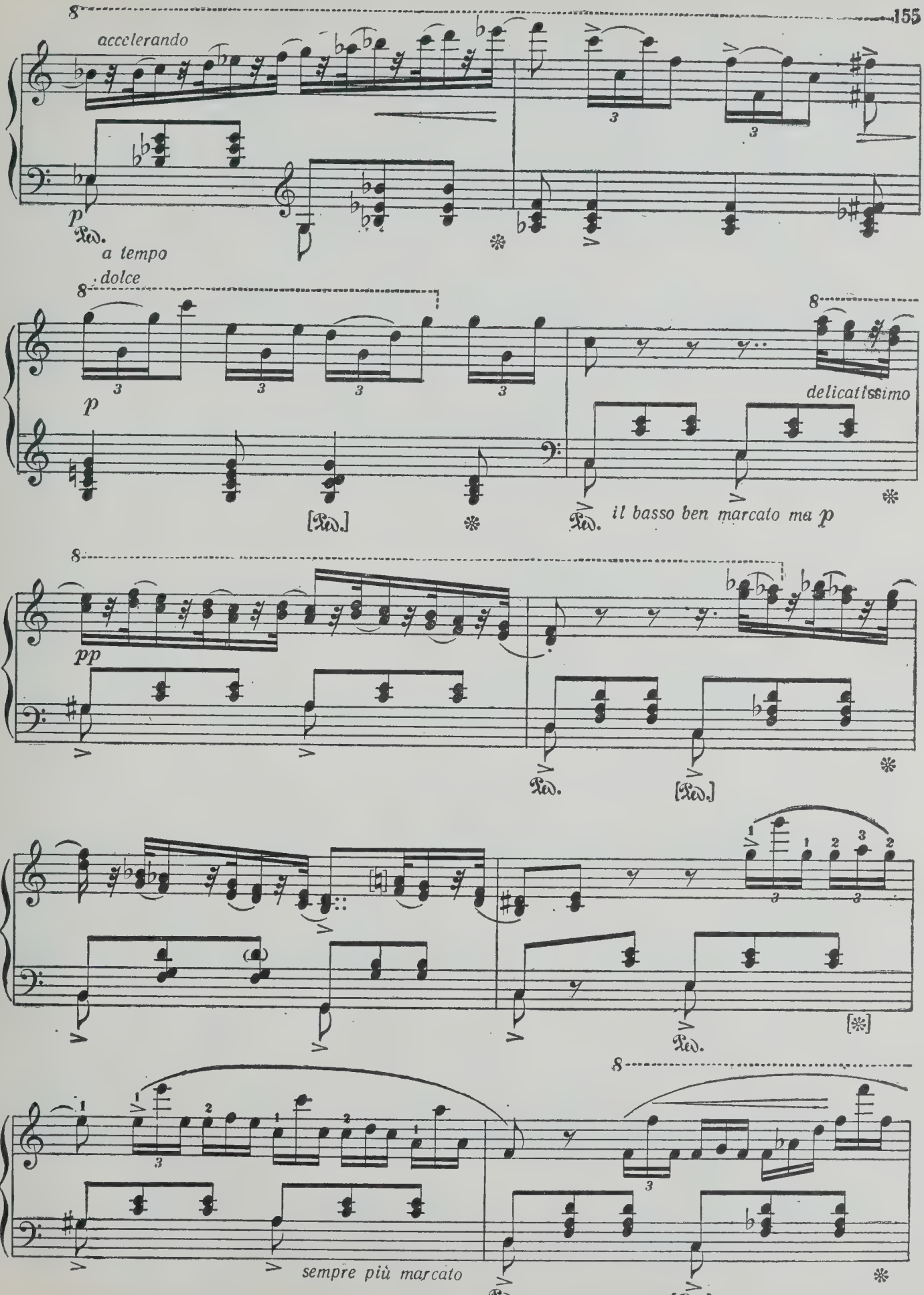


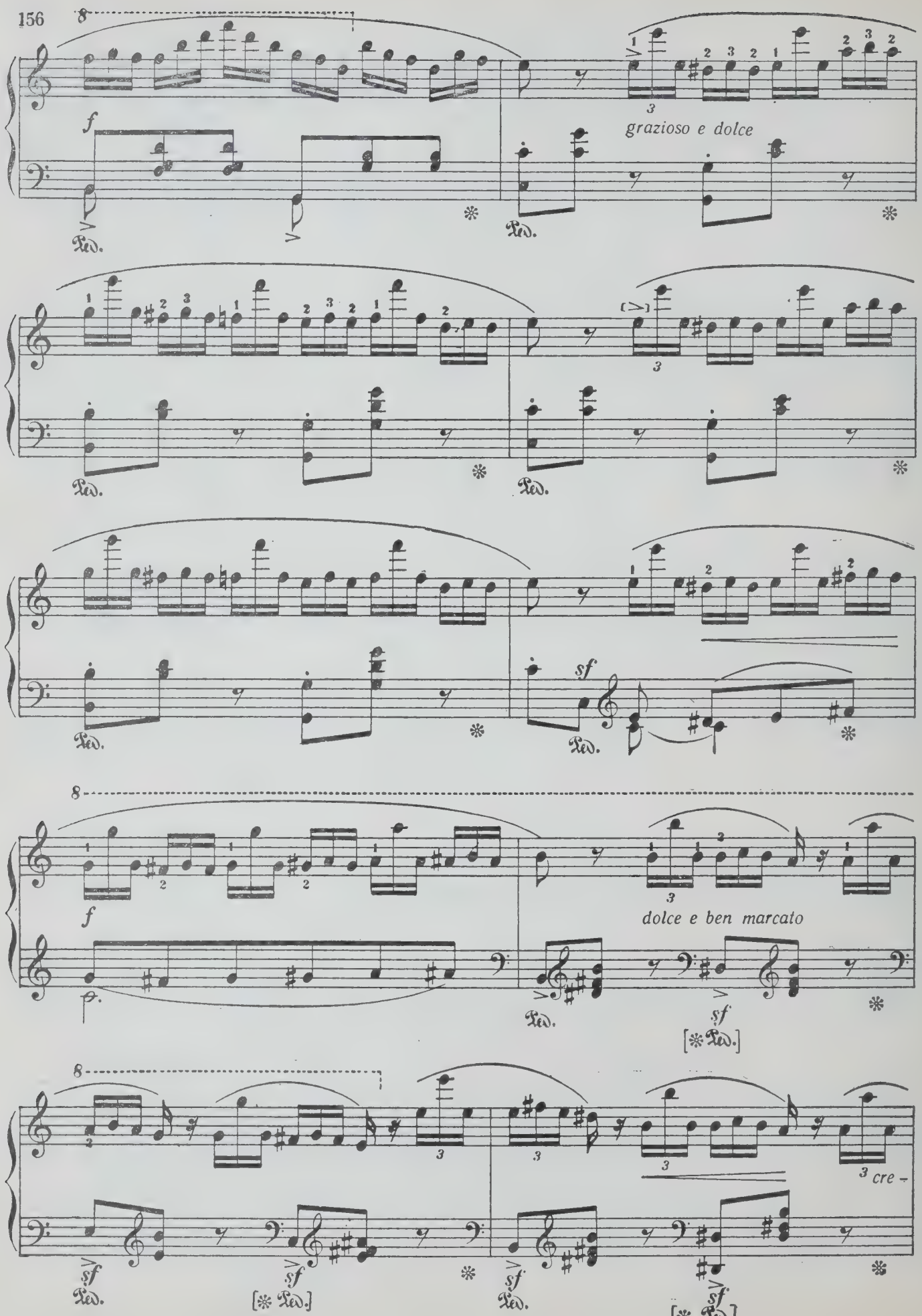
Финал
Capriccioso

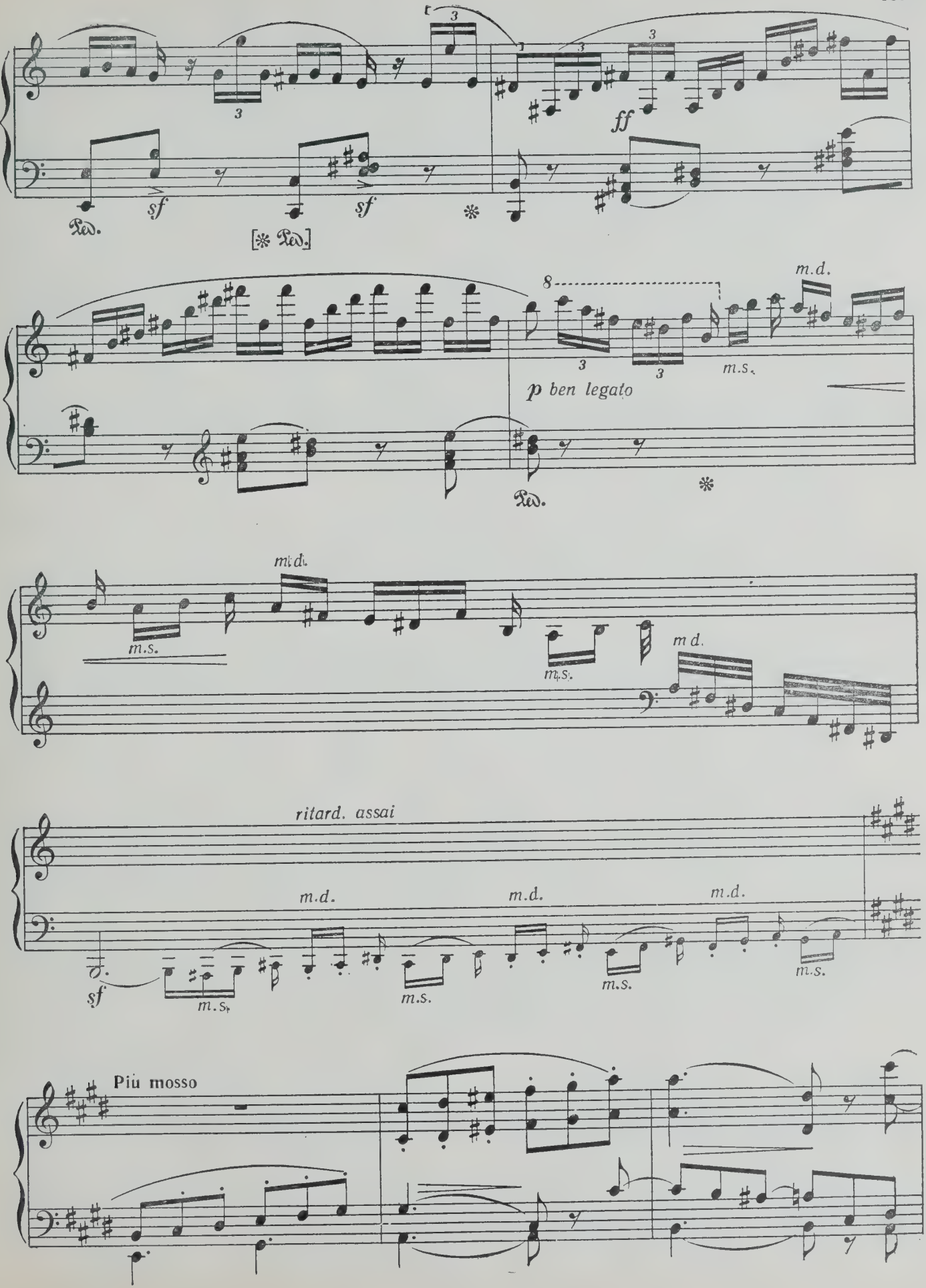


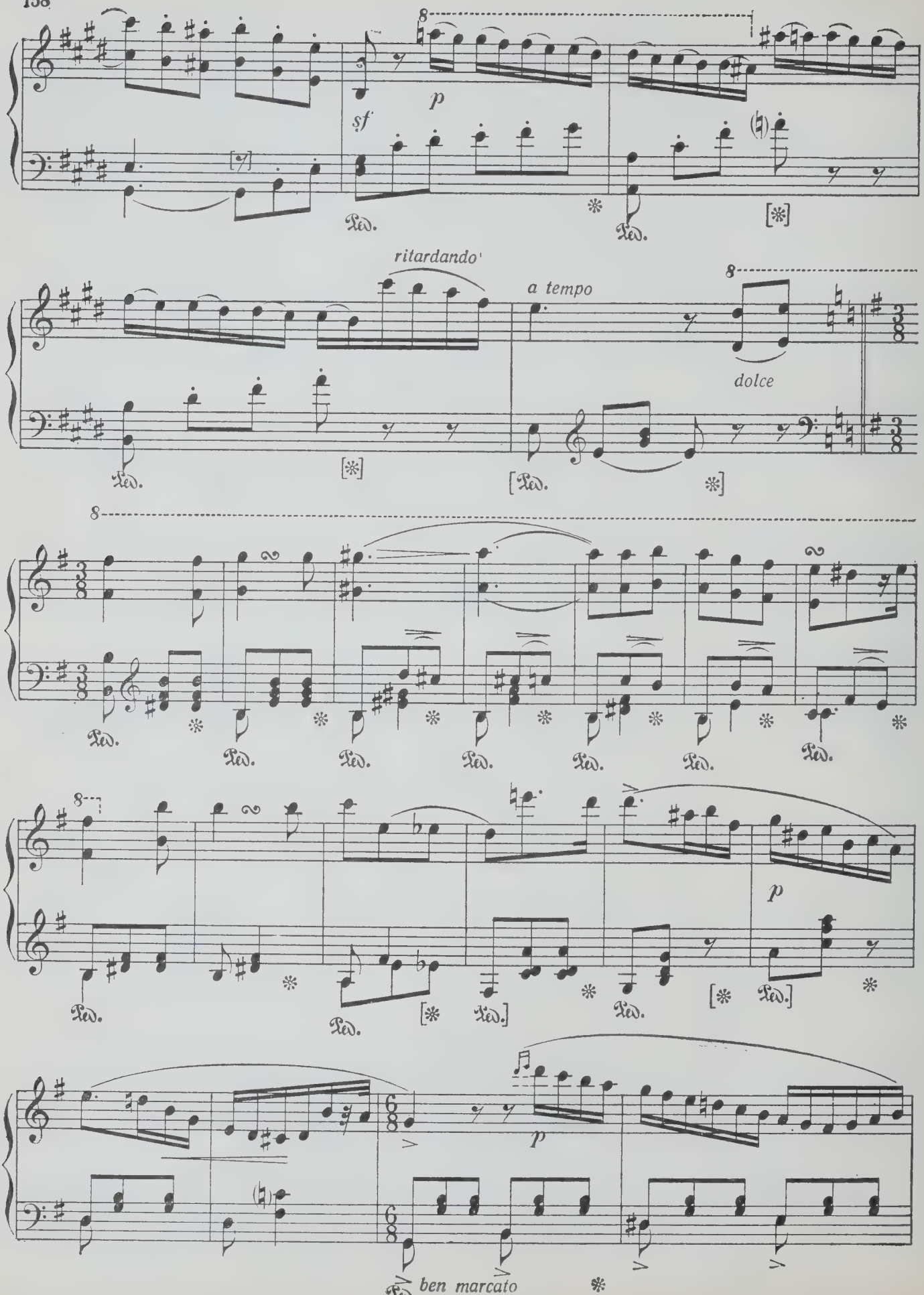


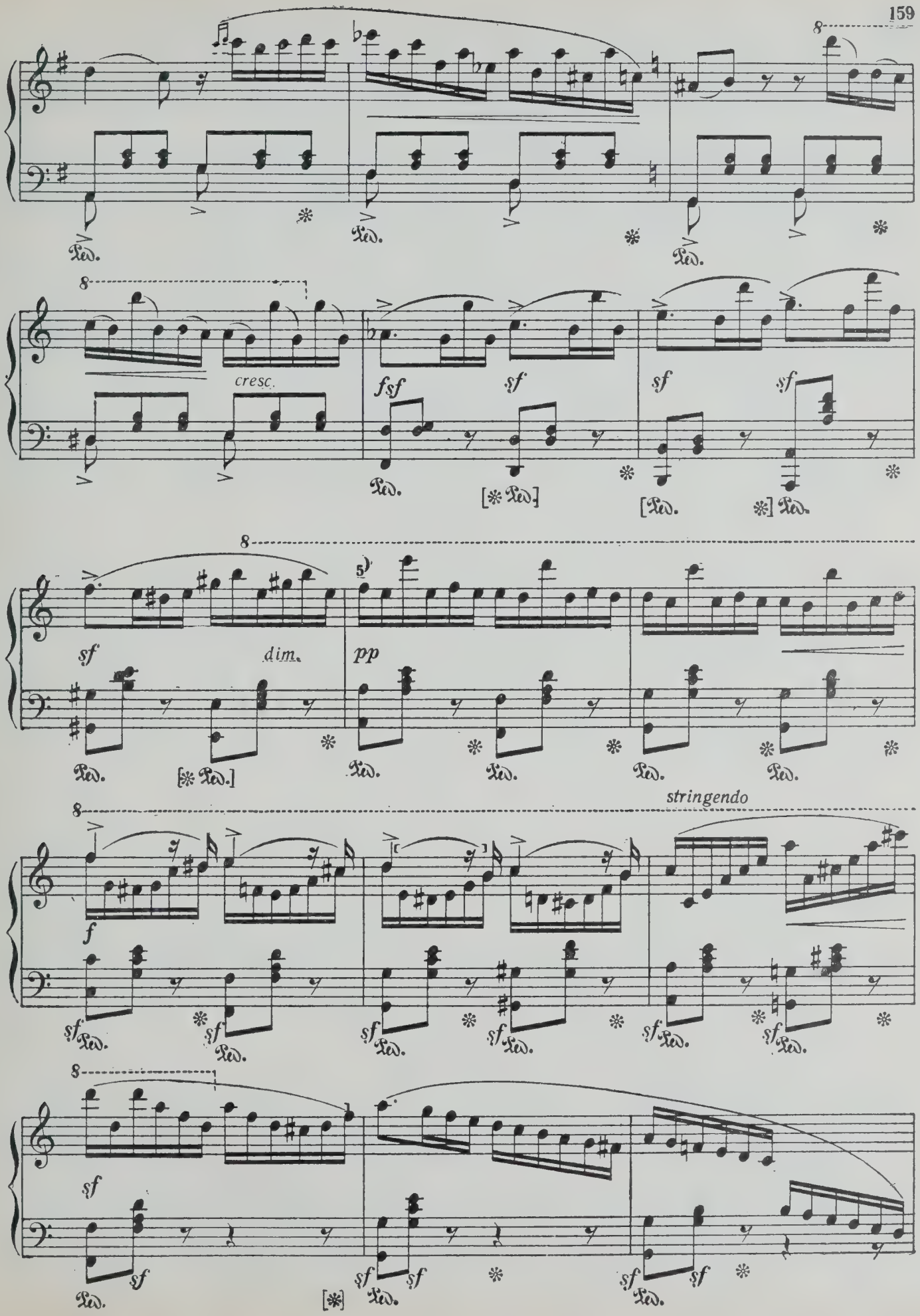

legato ma con fuoco
sf
sf
sf
sf
scherzando

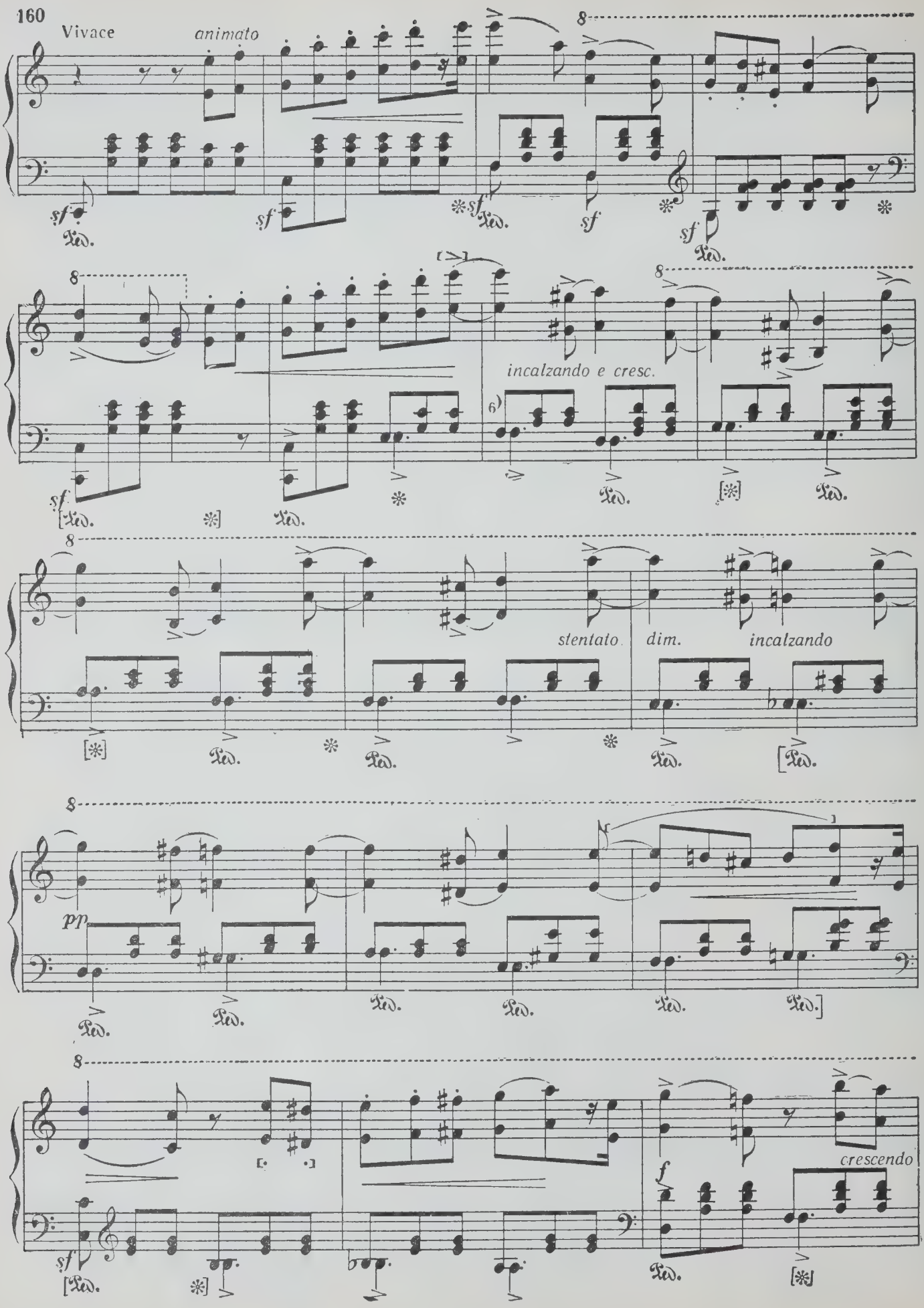

accelerando
p
Ped.
a tempo
dolce
p
[Ped.]
delicatissimo
Ped.
il basso ben marcato ma p
pp
Ped.
[Ped.]
[*]
Ped.
sempre più marcato
Ped.
[Ped.]

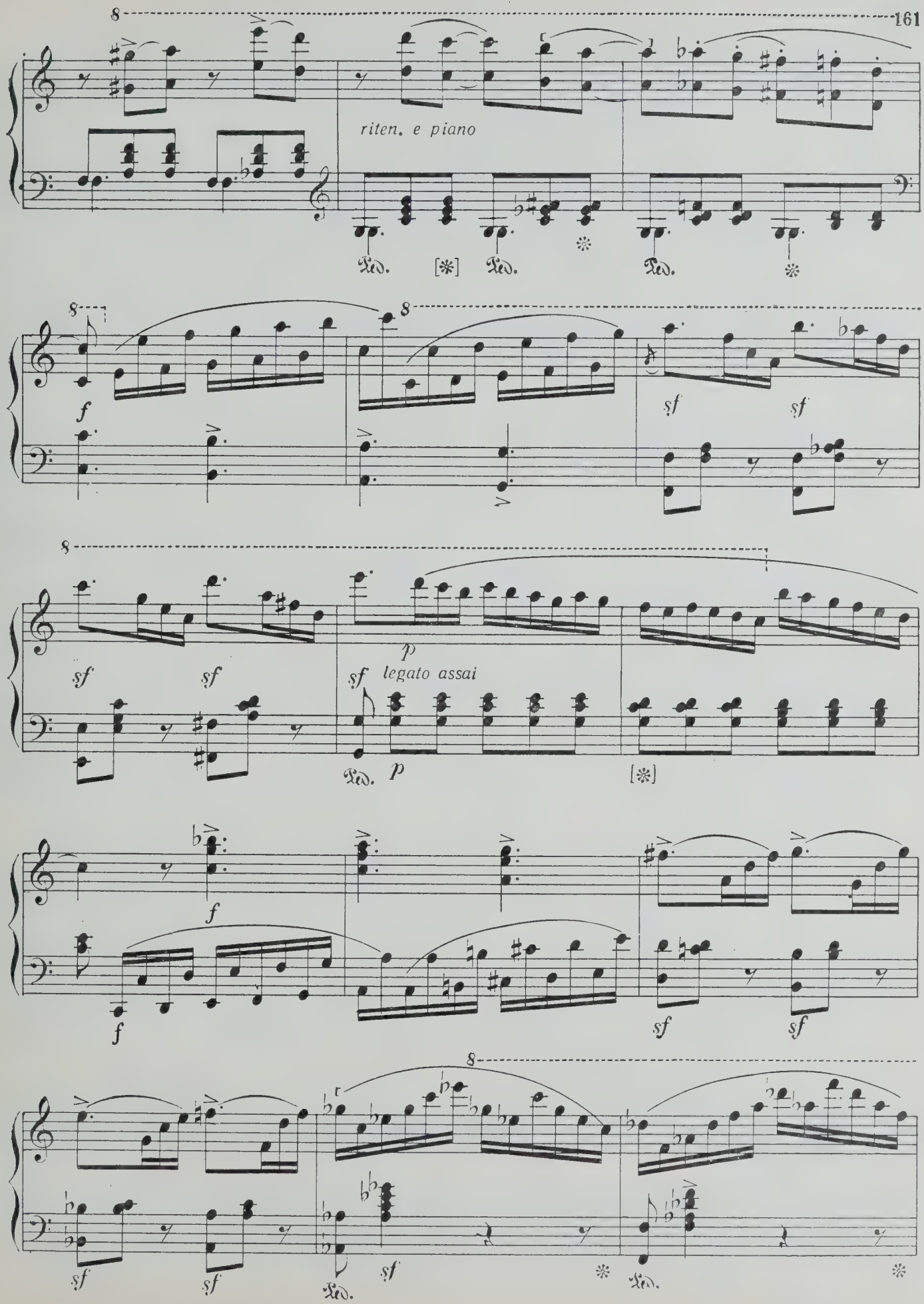

8
f
grazioso e dolce
Ped.
8
f
dolce e ben marcato
sf
[* Ped.]
8
sf
cre -

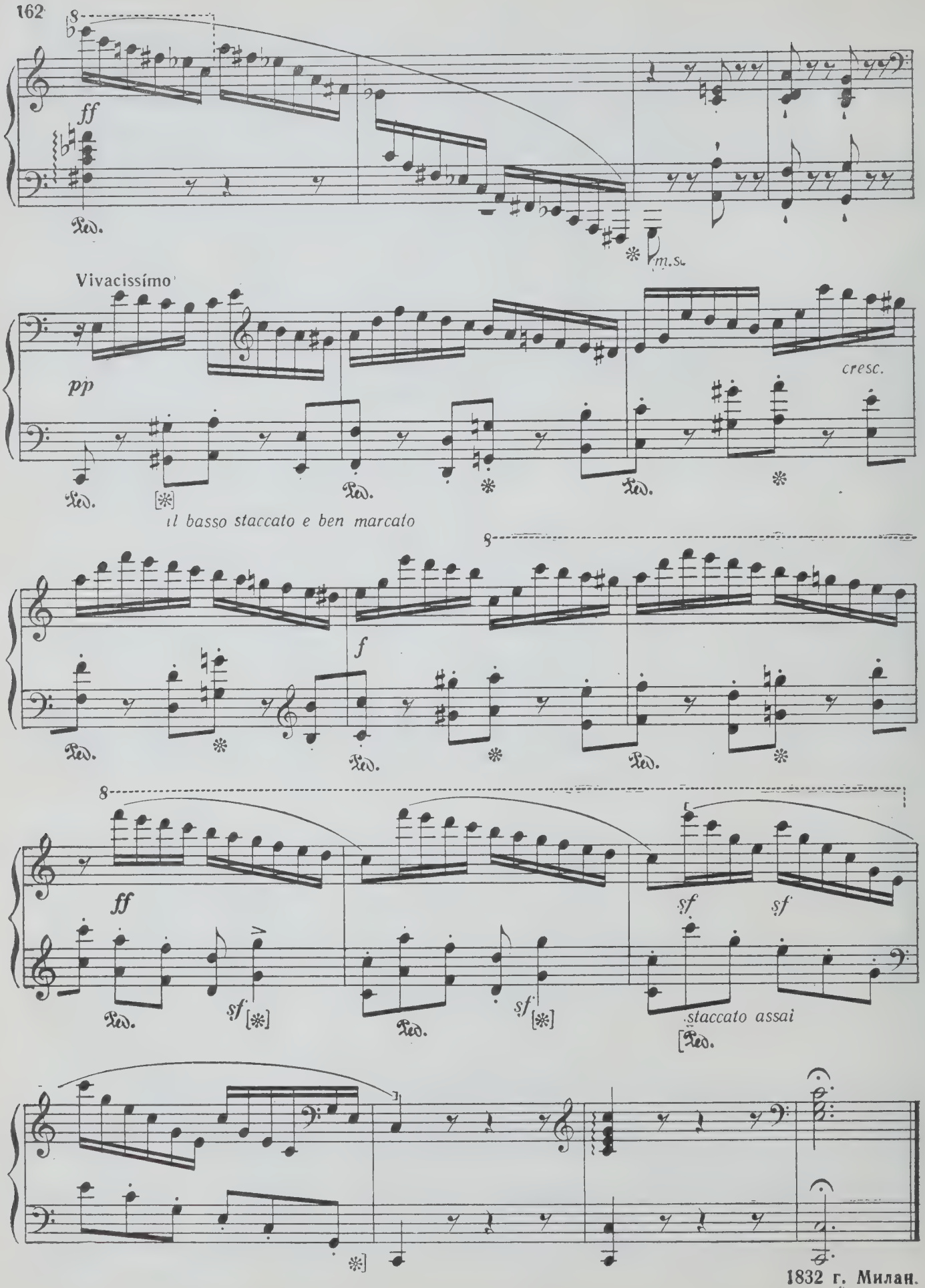

ff
sf
sf
Ped.
[* Ped.]
m.d.
p ben legato
m.s.
Ped.
m.d.
m.s.
m.s.
m.d.
ritard. assai
m.d.
m.d.
m.d.
sf
m.s.
m.s.
m.s.
m.s.
Più mosso


sf
p
ritardando
a tempo
dolce
p
ben marcato


8
cresc.
fsf
sf
sf
sf
dim.
pp
stringendo
f
sf

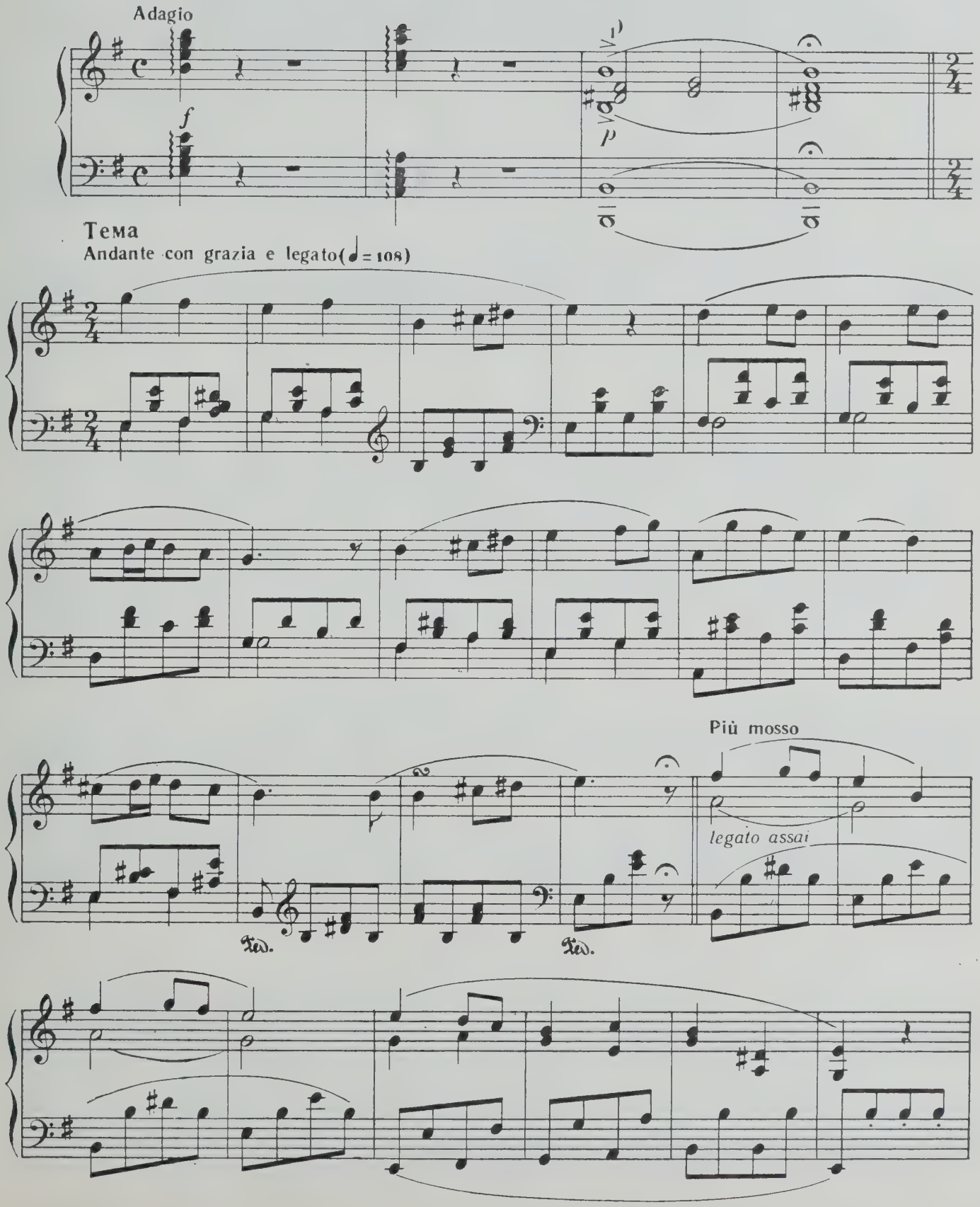

Vivace
animato
incalzando e cresc.
stentato
dim.
incalzando
crescendo

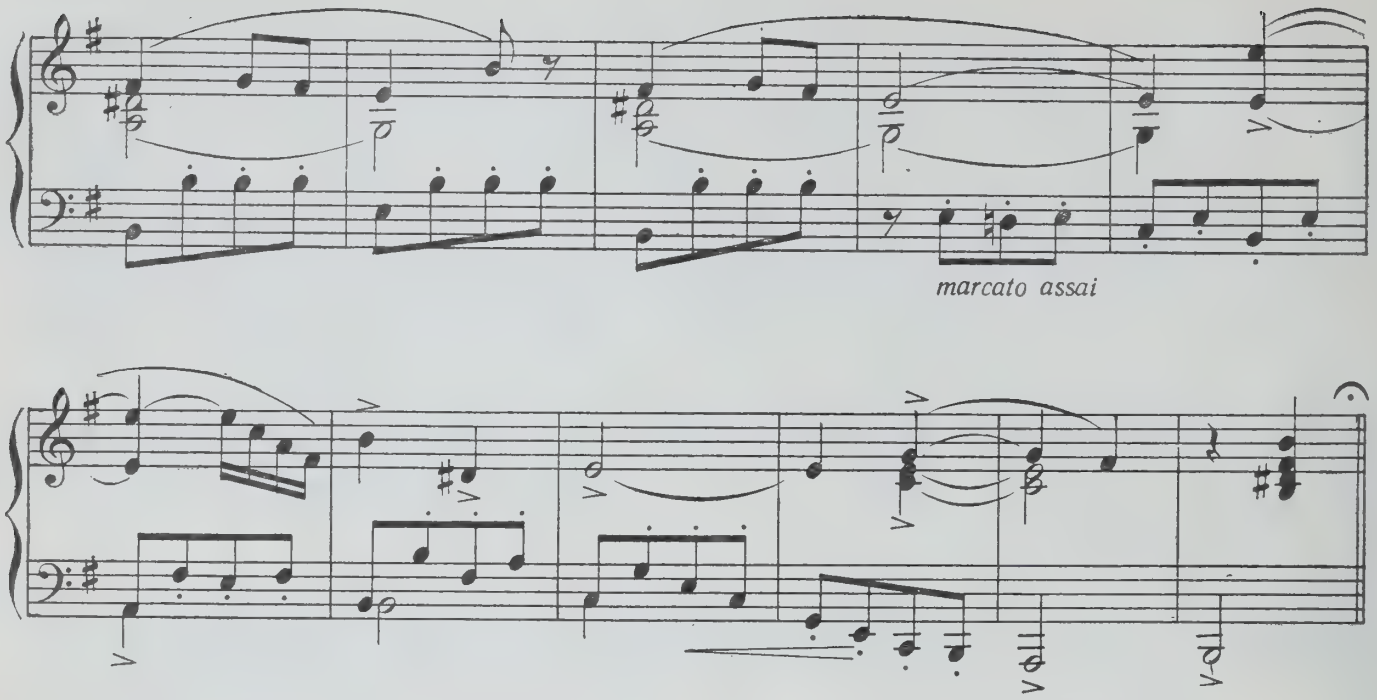

riten. e piano
Ped. [*] Ped. Ped.
f
sf sf
sf sf
p
sf legato assai
Ped. p [*]
f
f
sf sf
sf sf
Ped. sf Ped.


ff
Ped.
m.s.
Vivacissimo
pp
cresc.
Ped.
il basso staccato e ben marcato
f
ff
sf
staccato assai

1832 г. Милан.

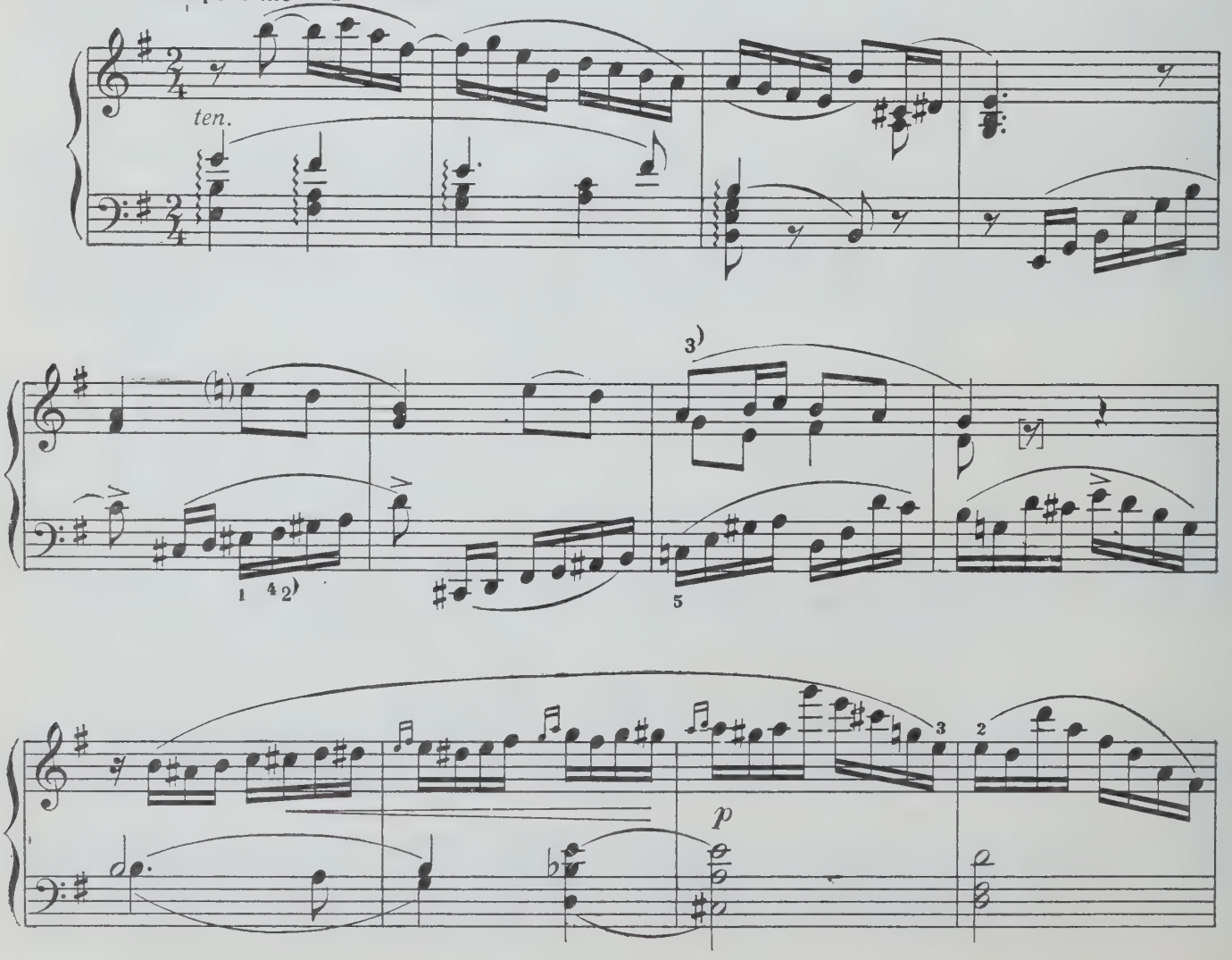
ВАРИАЦИИ
на тему
„СОЛОВЕЙ“ А. АЛЯБЬЕВА

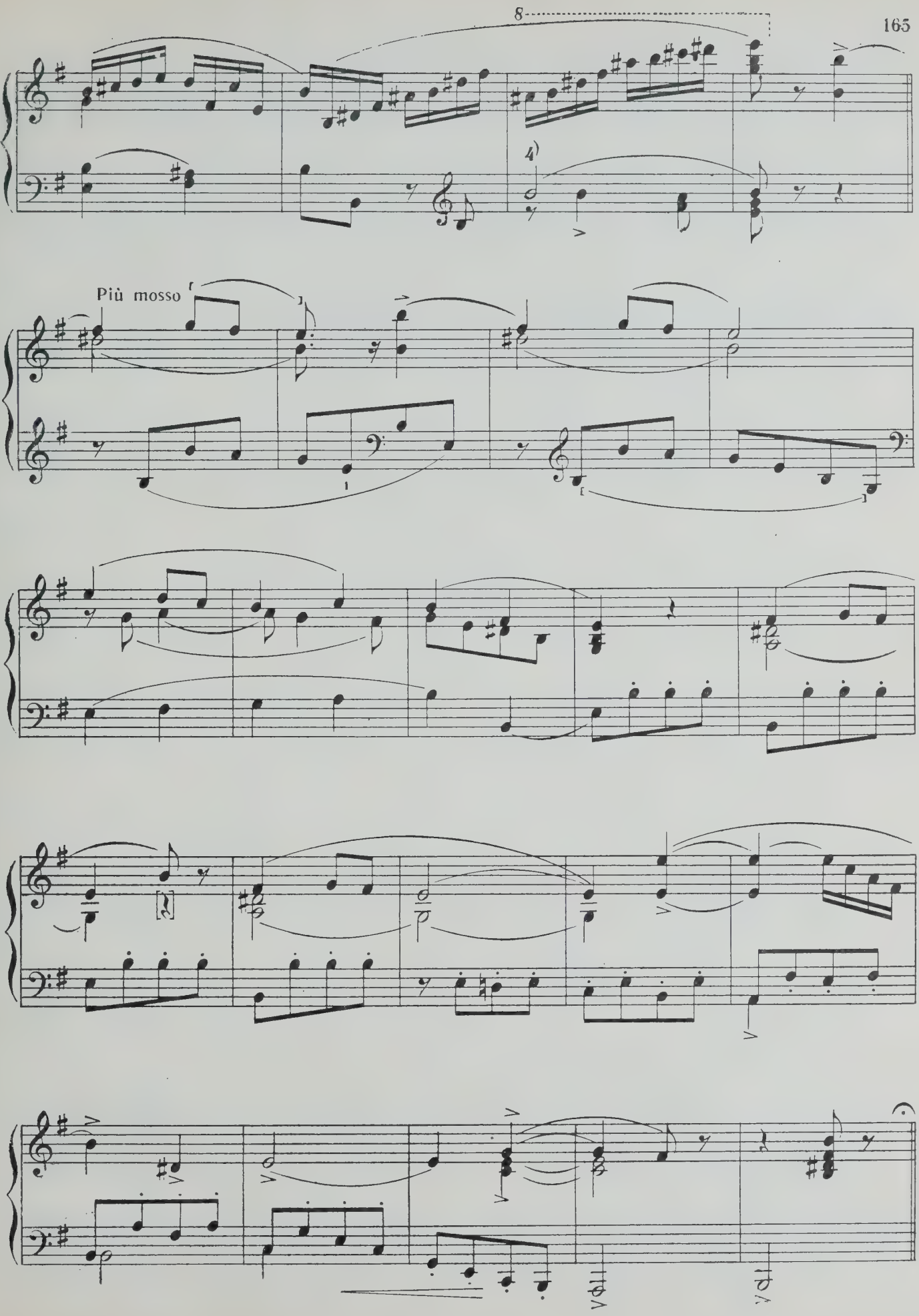


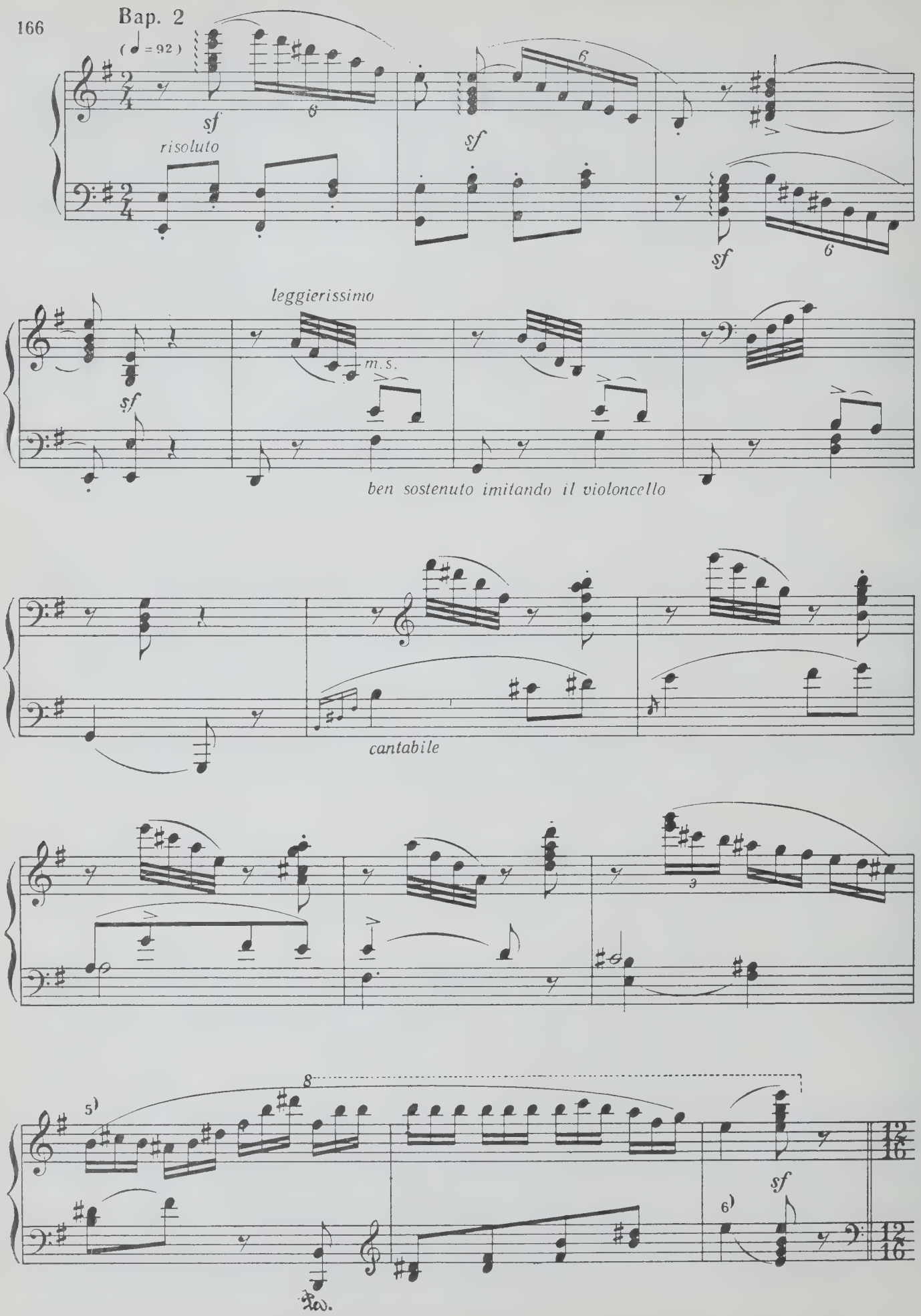


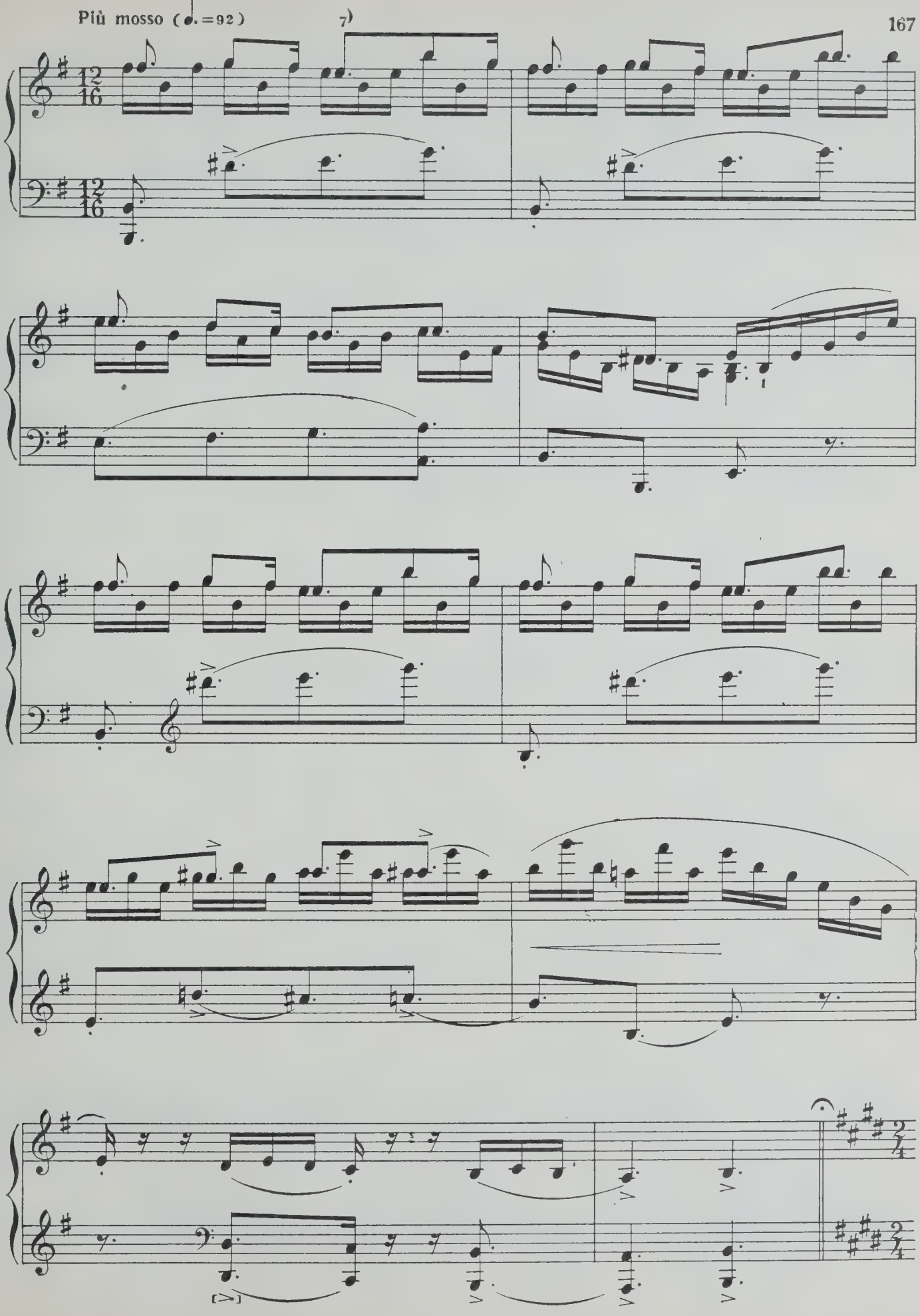
Bap. 1

Tempo 1-mo *legato e dolce*

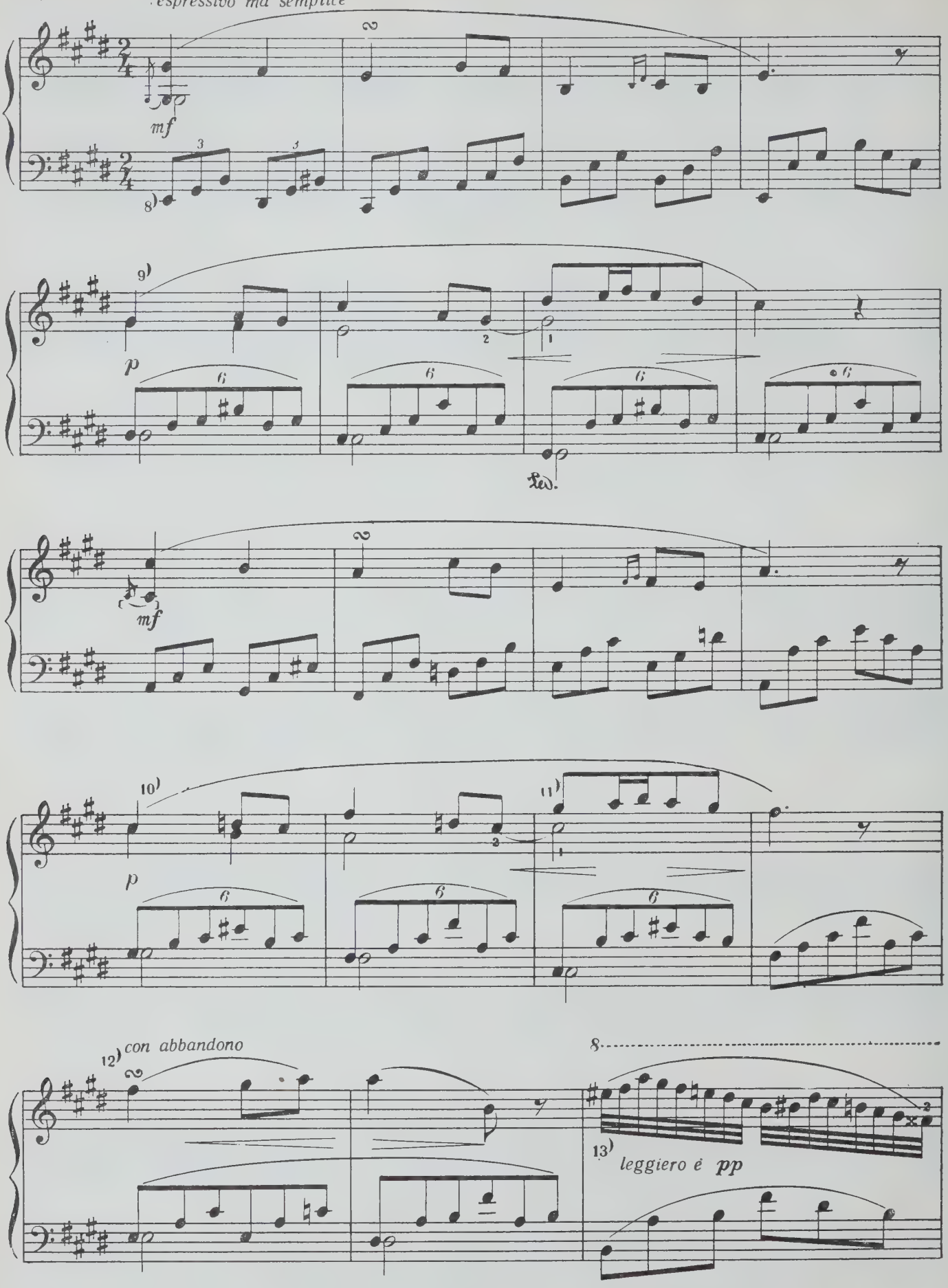


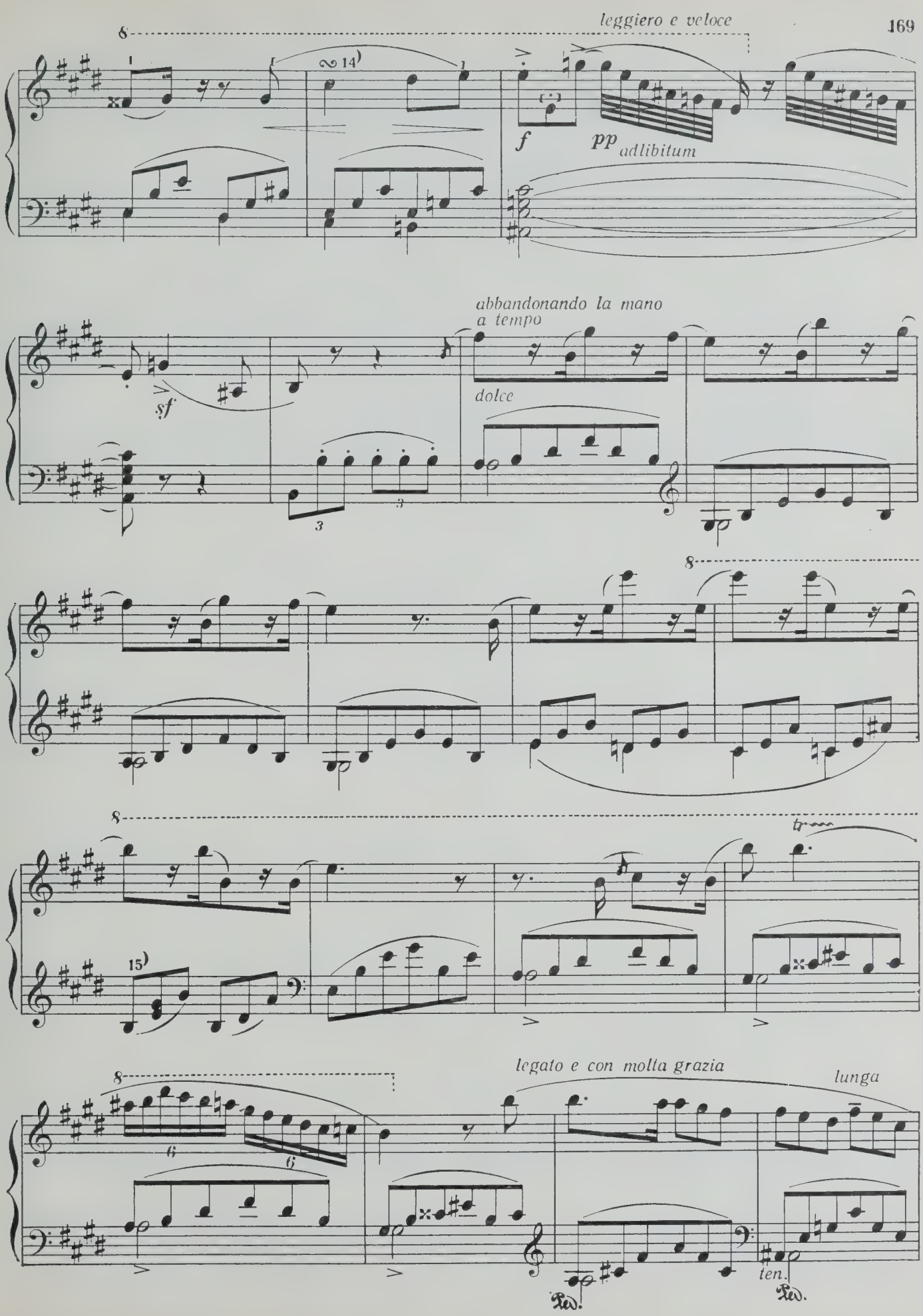

8
4)
Più mosso

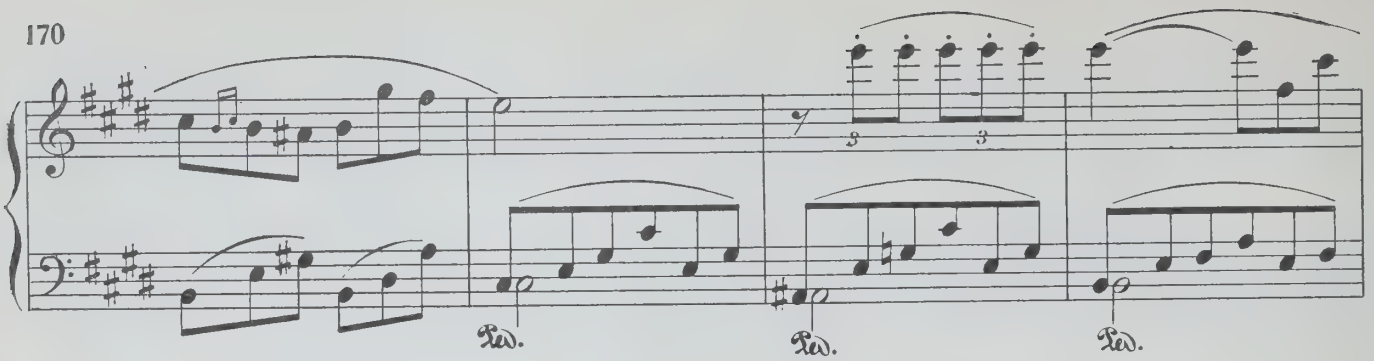

Bap. 2
(♩ = 92)
sf
risoluto
sf
sf
leggierissimo
m.s.
sf
ben sostenuto imitando il violoncello
cantabile
5)
8
6)
sf
12/16
12/16

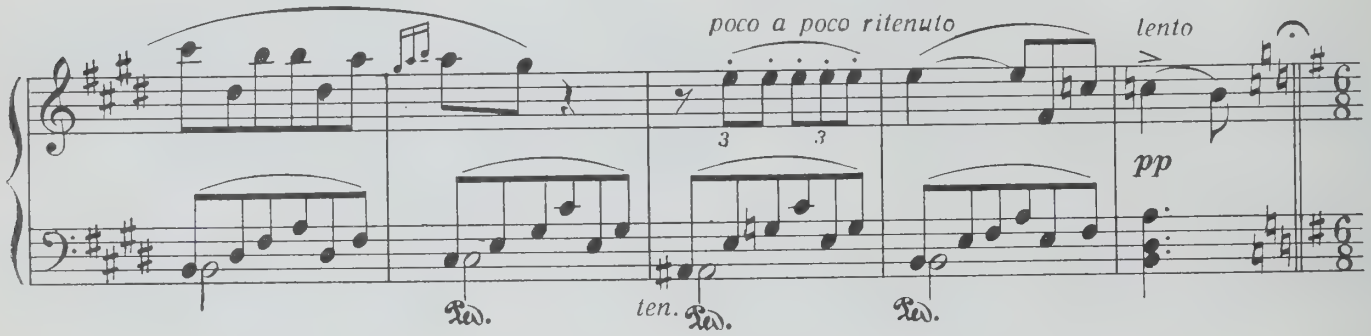

Più mosso (♩.=92)
7)

Cantabile (♩=100)
espressivo ma semplice



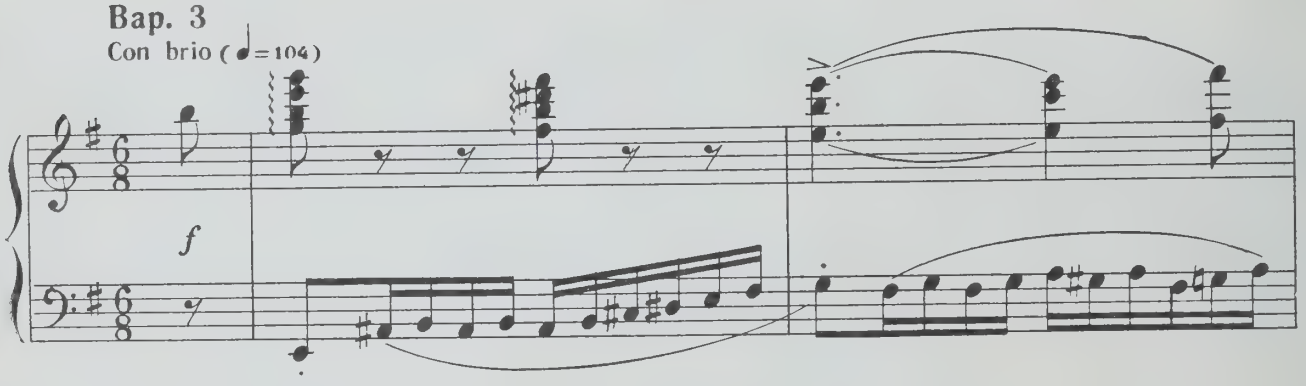

leggiero e veloce
8
1
14)
f
pp
adlibitum
abbandonando la mano
a tempo
sf
dolce
3
3
3
8
8
tr
15)
legato e con molta grazia
lunga
8
6
6
ten.
Ped.
Ped.

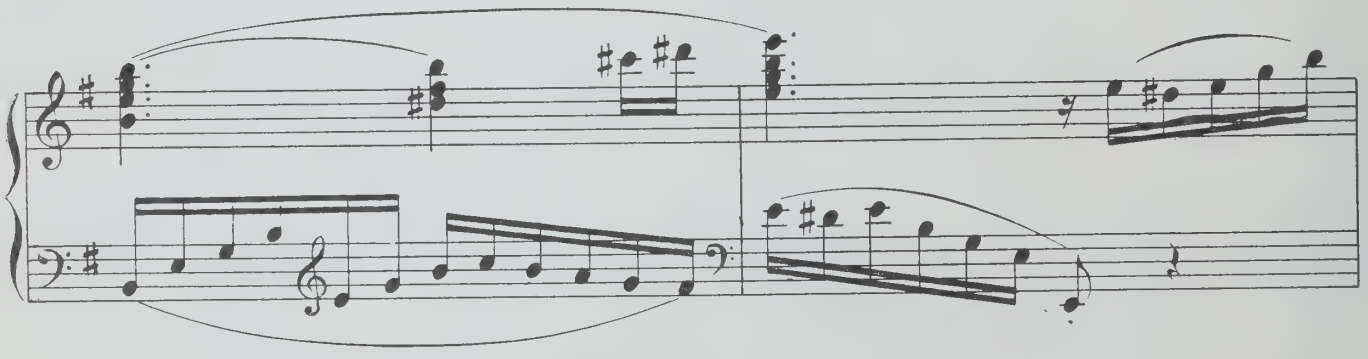


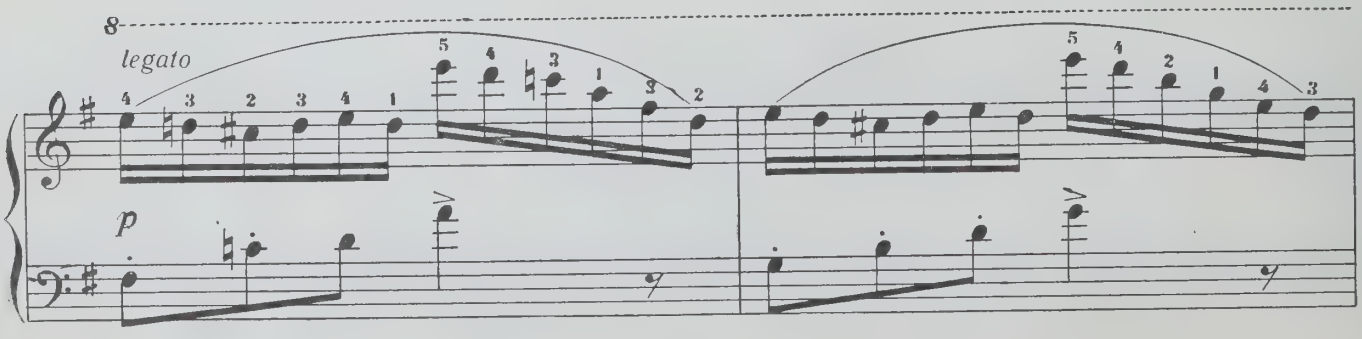


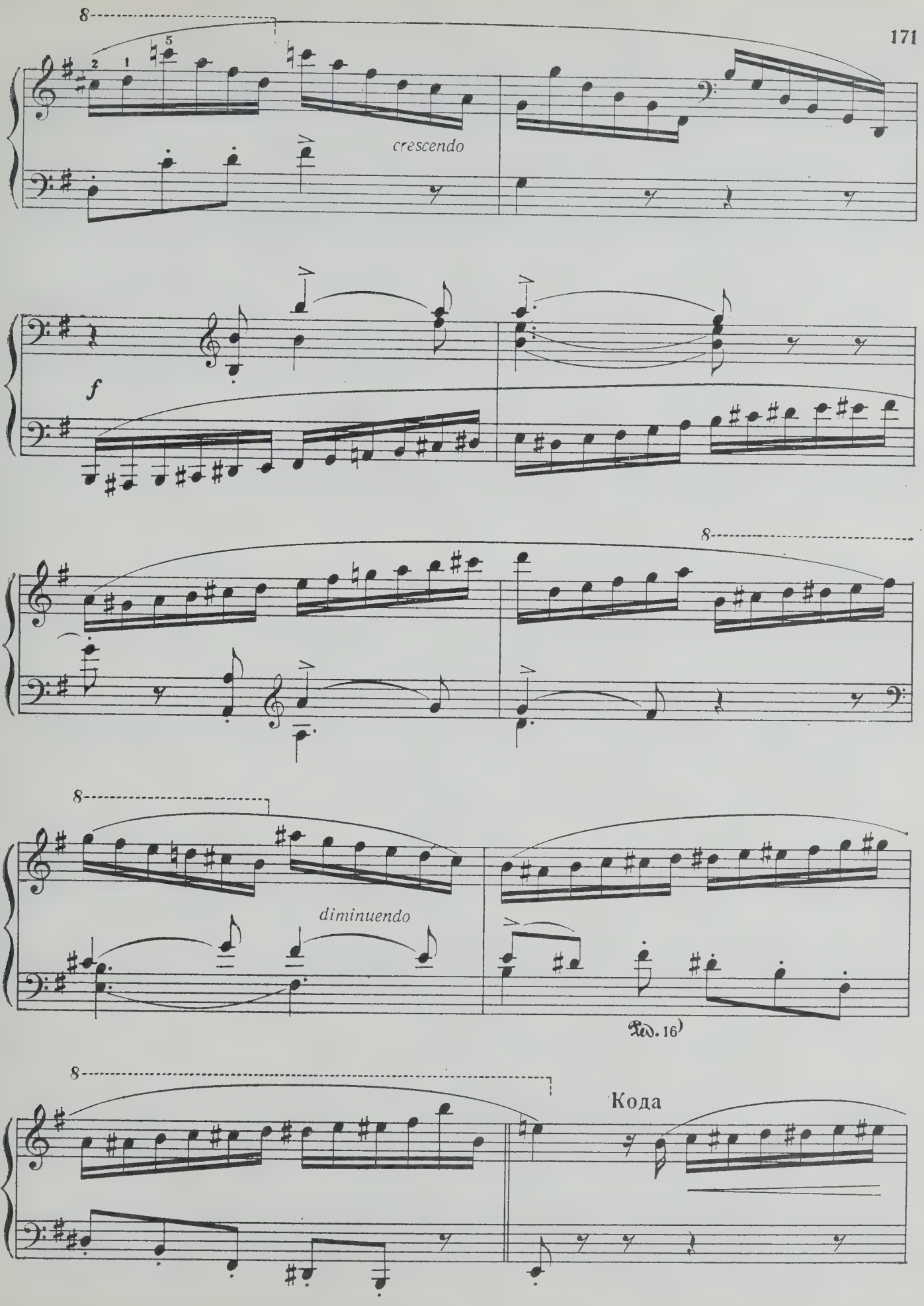
Bap. 3

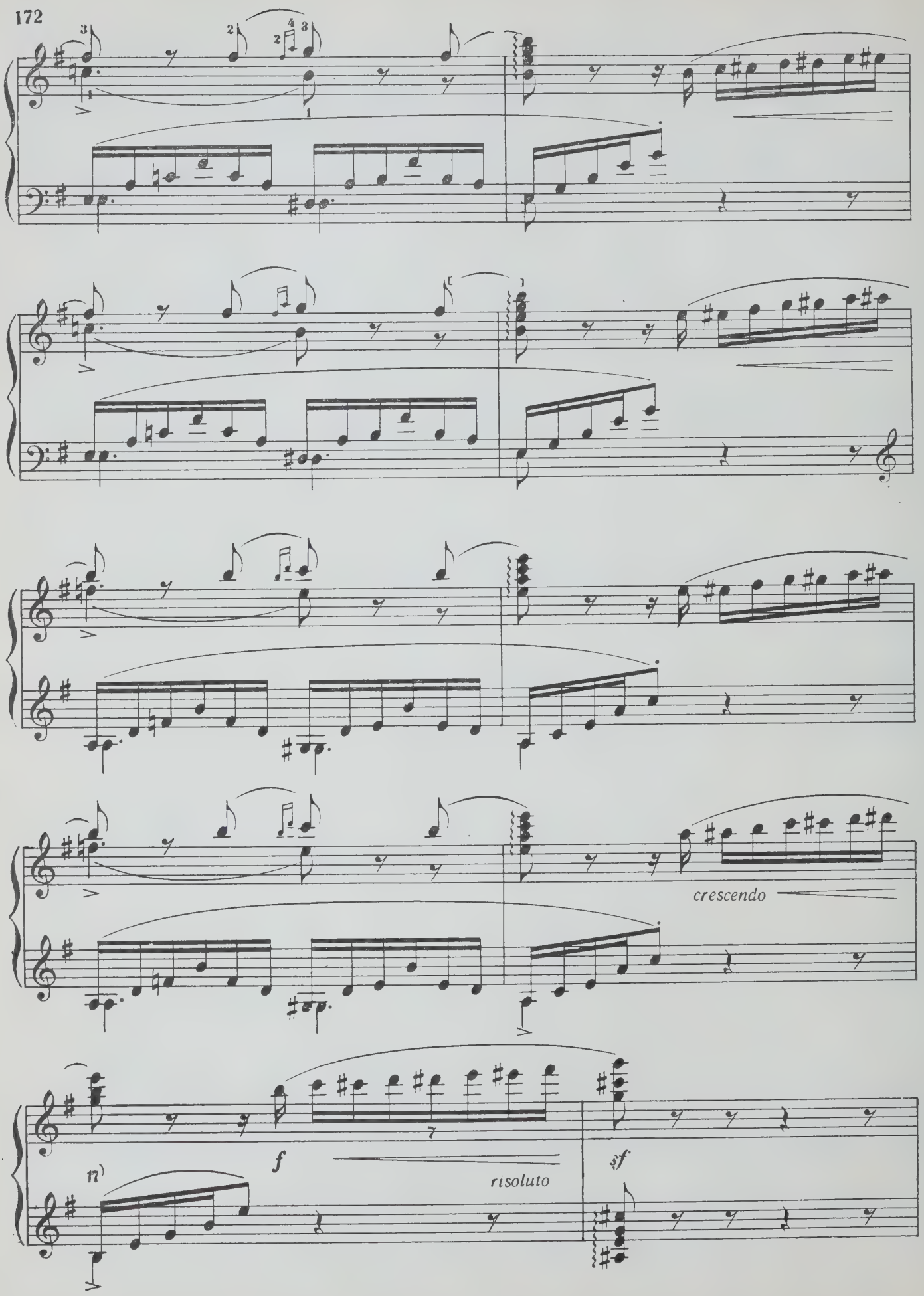
Con brio (= 104)

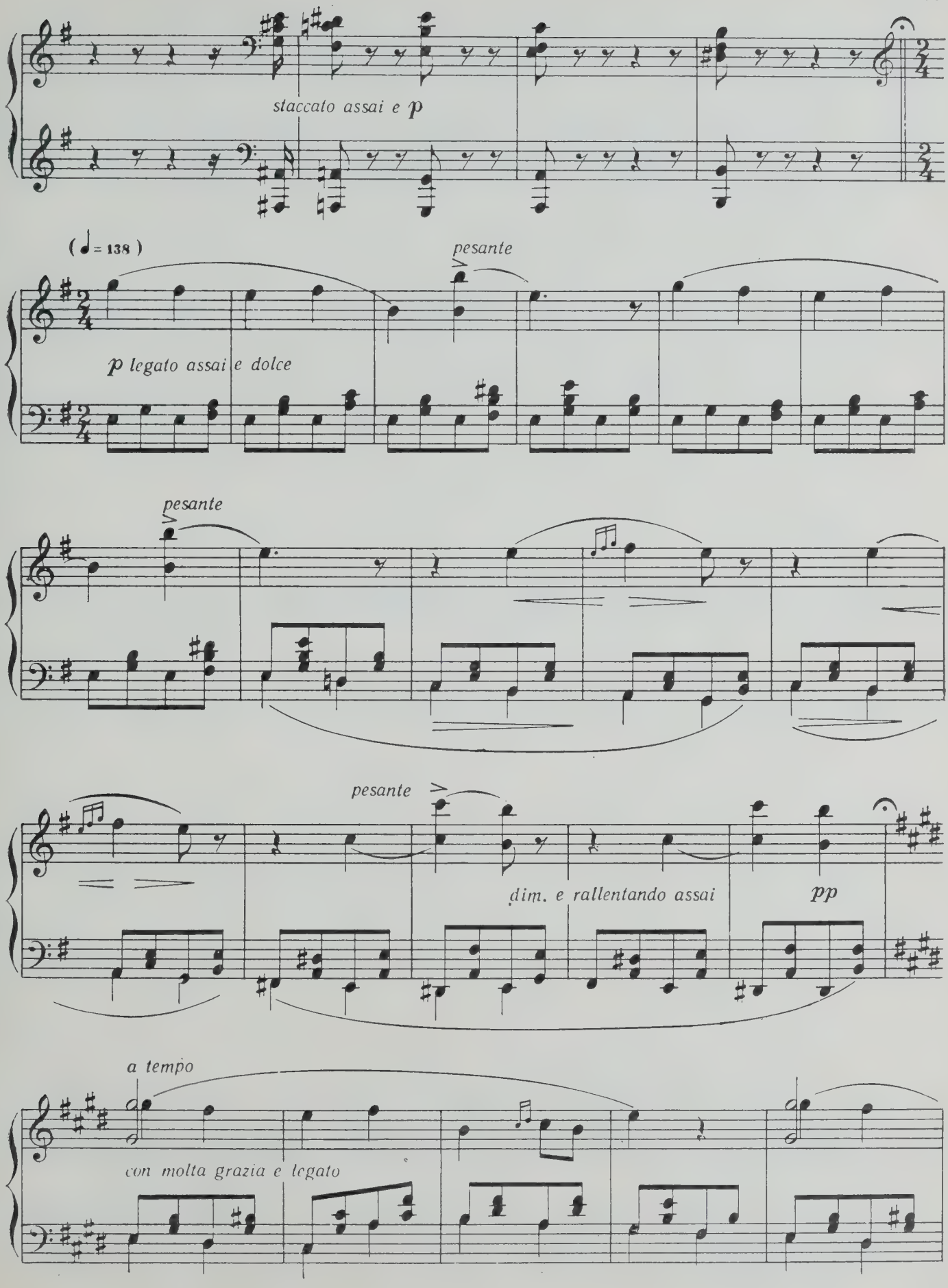


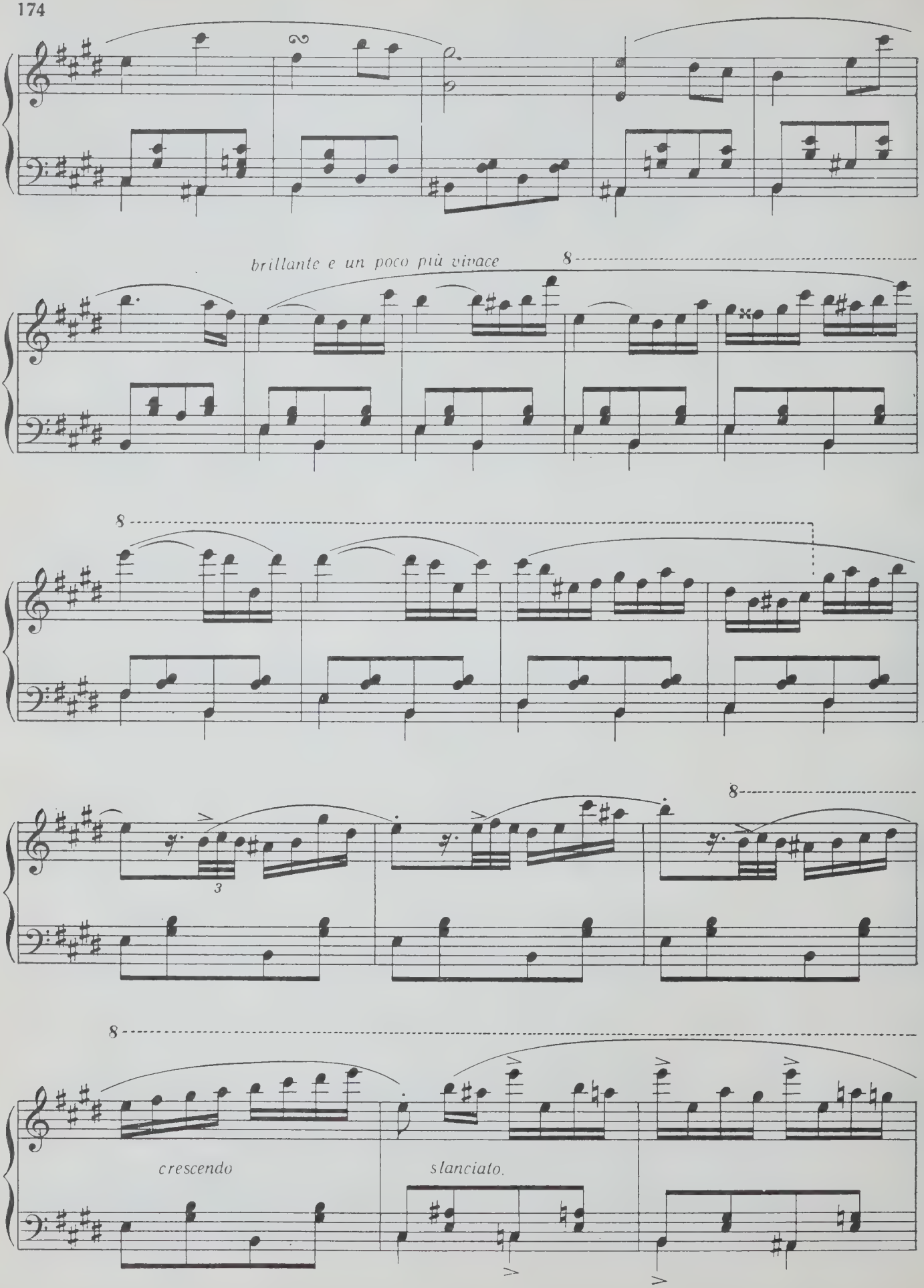


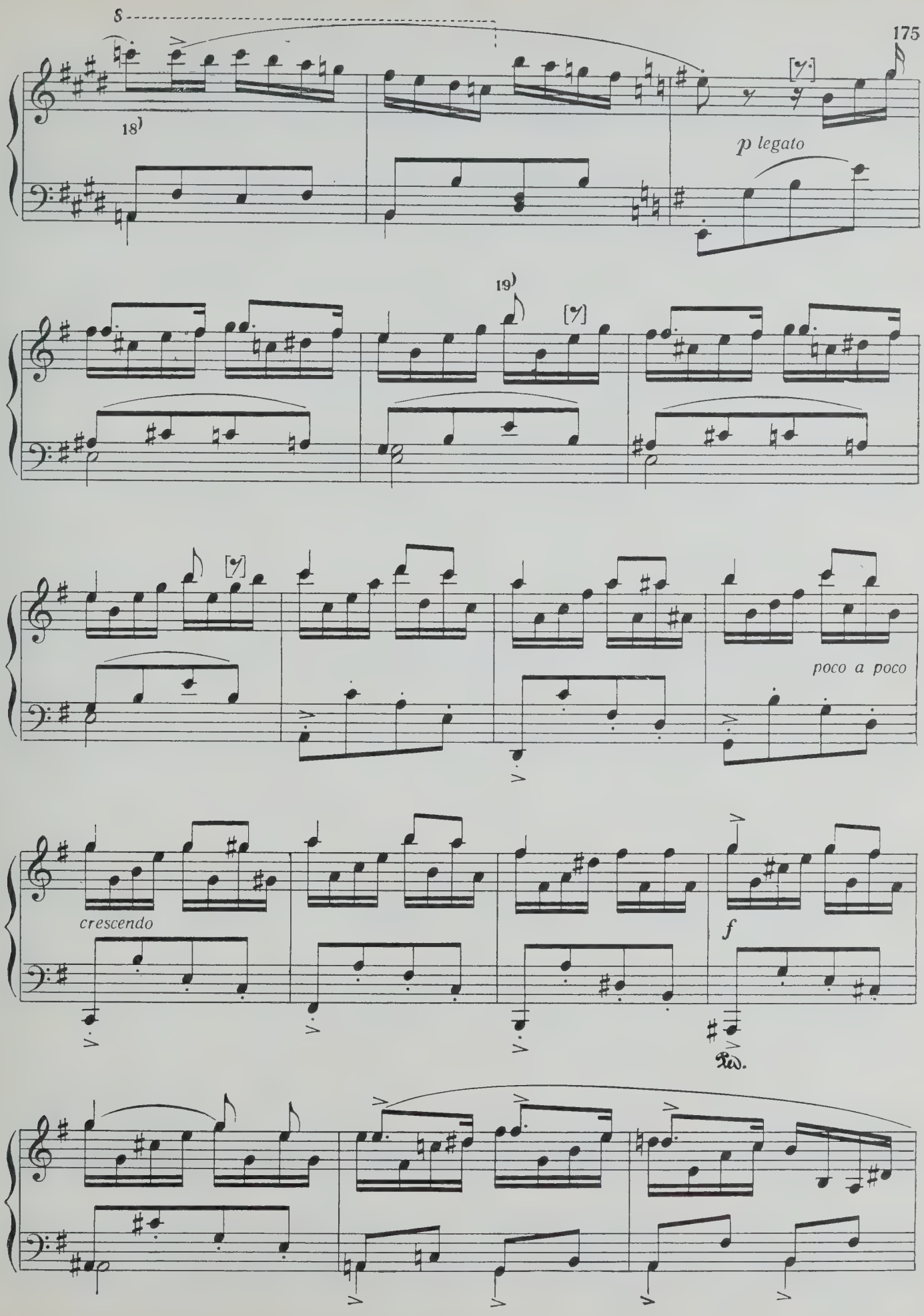


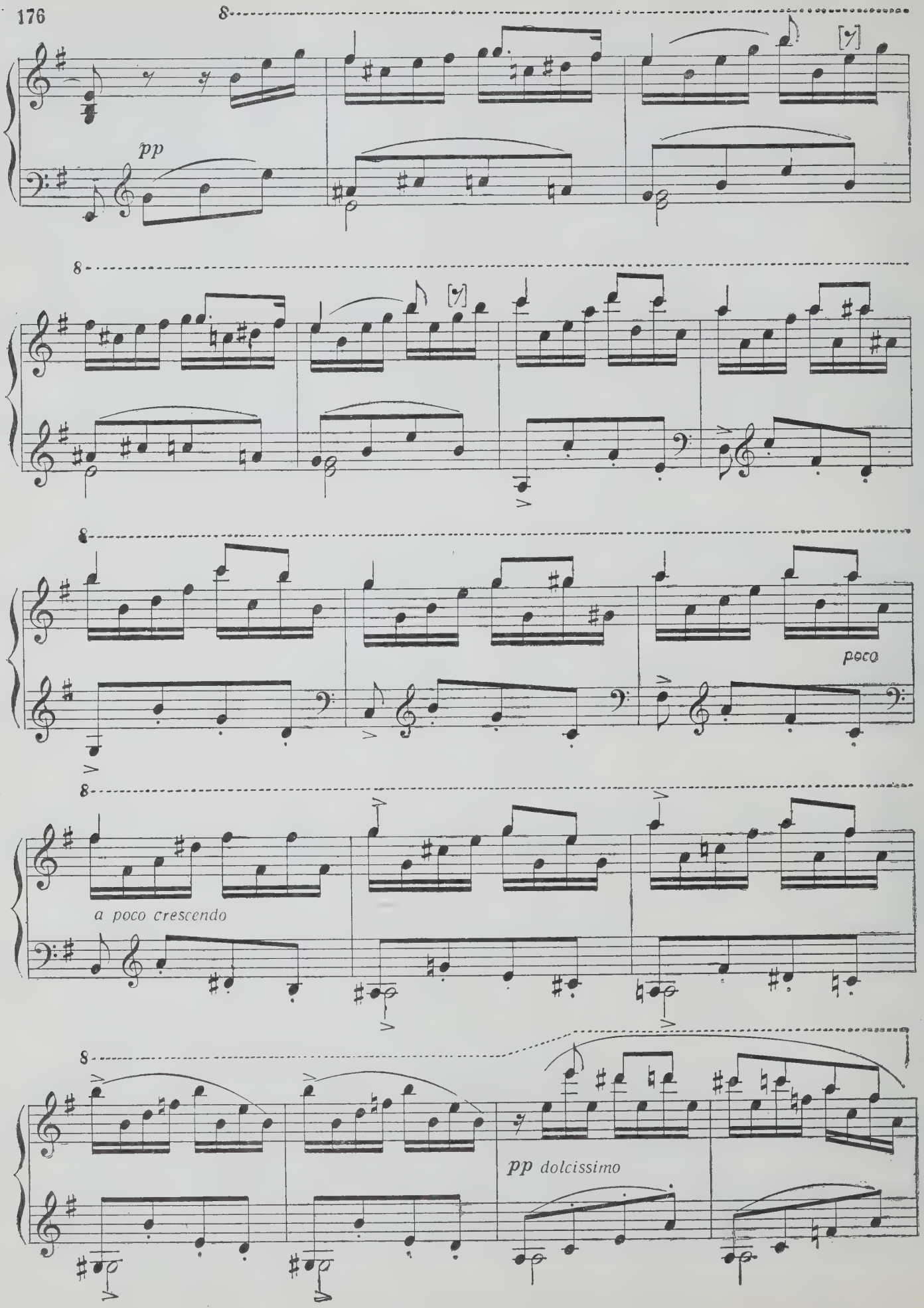

8
crescendo
f
8
8
diminuendo
(см. 16)
8
Кода

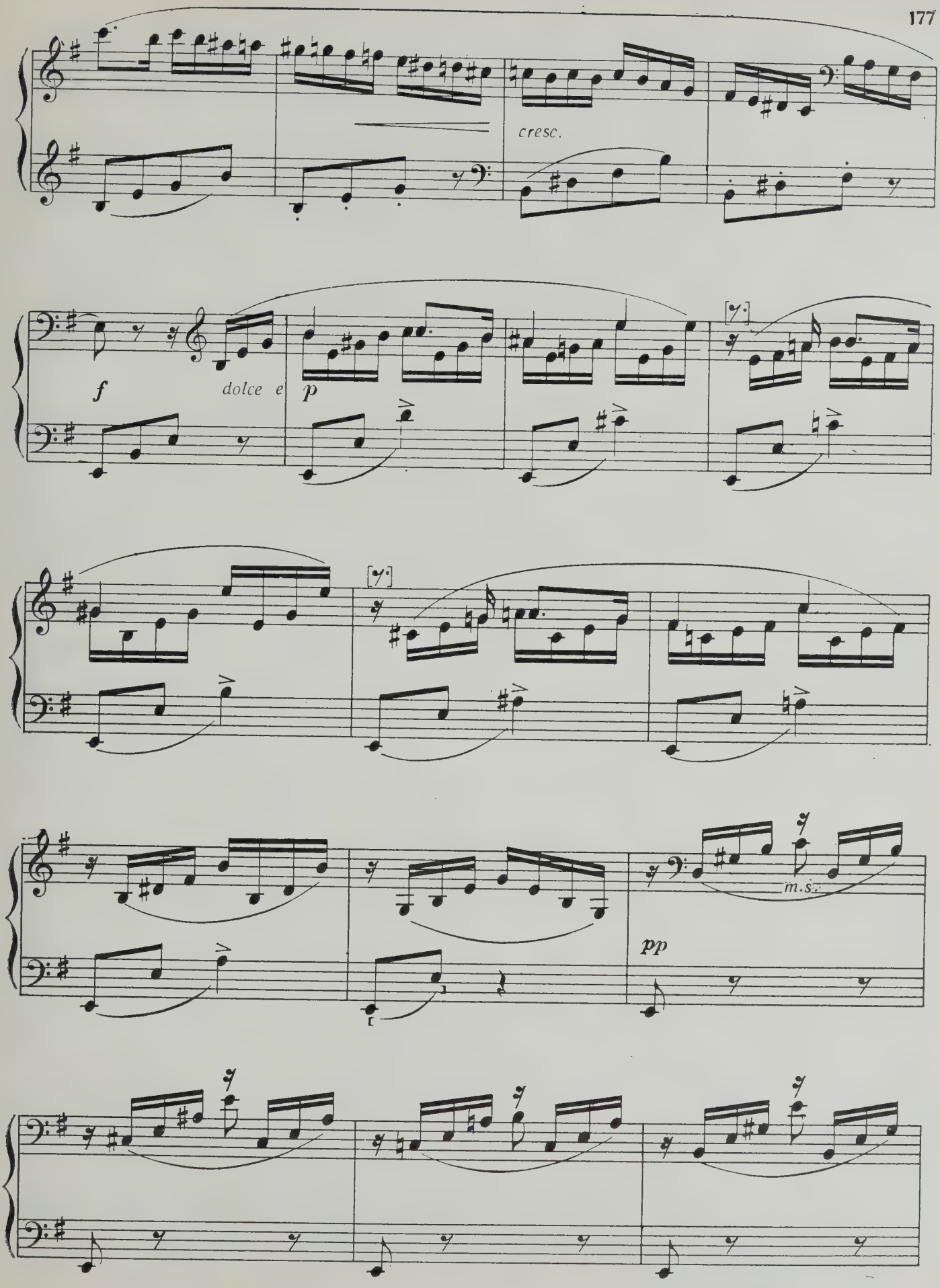

crescendo
f
risoluto
sf

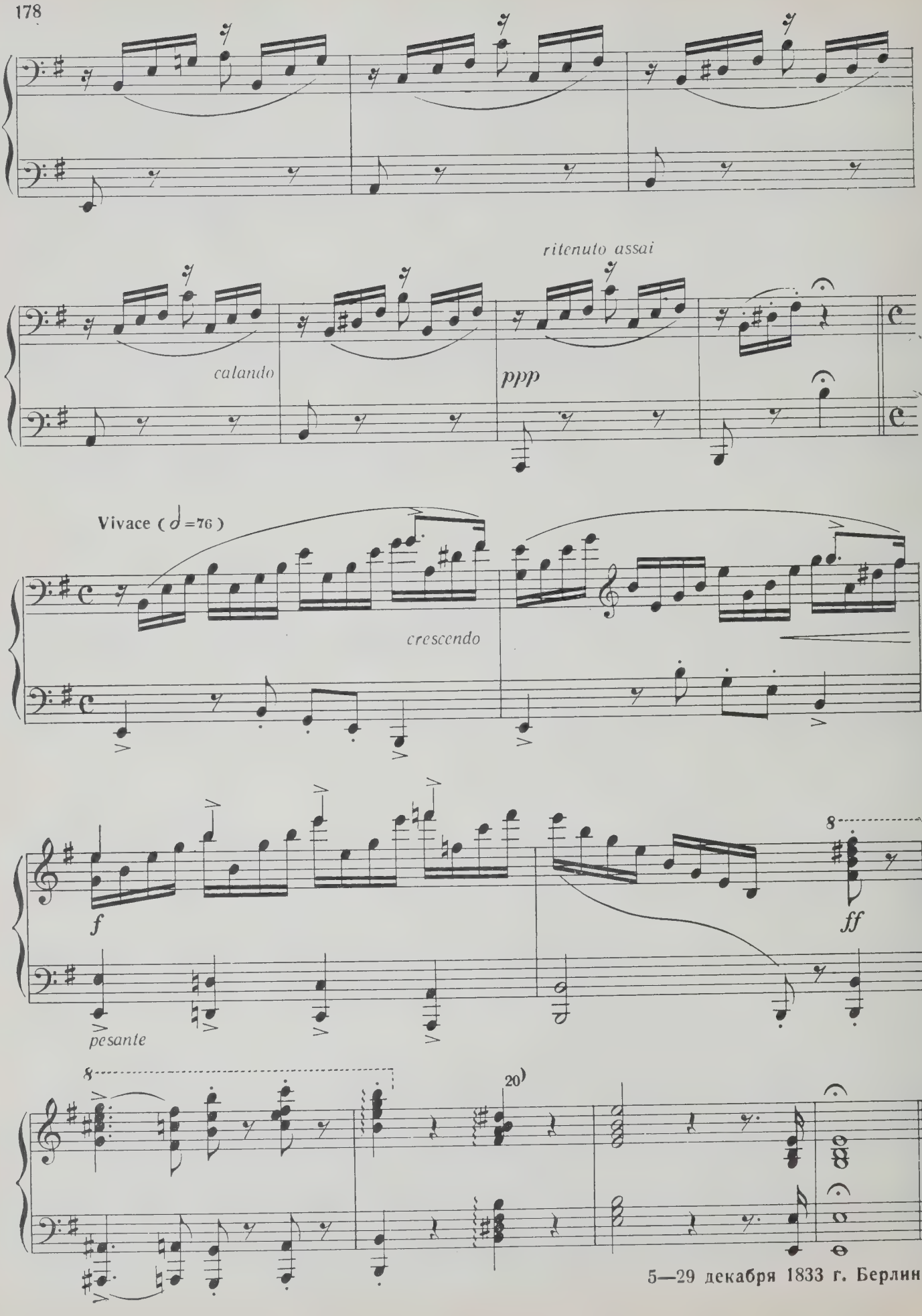

staccato assai e p
(♩ = 138)
pesante
p legato assai e dolce
pesante
pesante
dim. e rallentando assai
pp
a tempo
con molta grazia e legato


brillante e un poco più vivace
8
8
8
3
8
crescendo
slanciato.


8
18)
p legato
19)
poco a poco
crescendo
f
Ped.


8
pp
8
8
poco
8
a poco crescendo
8
pp dolcissimo

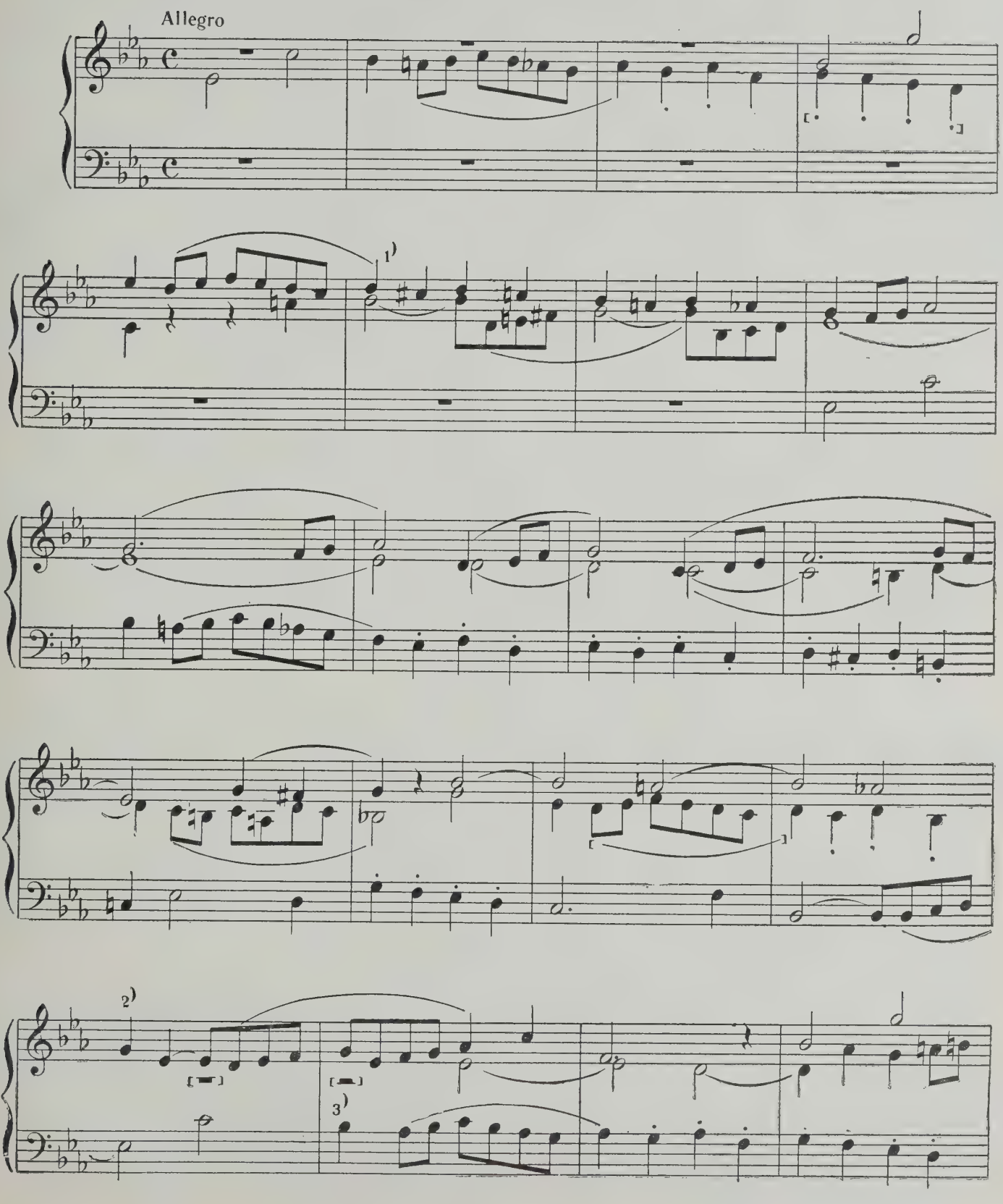

cresc.
f
dolce e
p
pp
m.s.

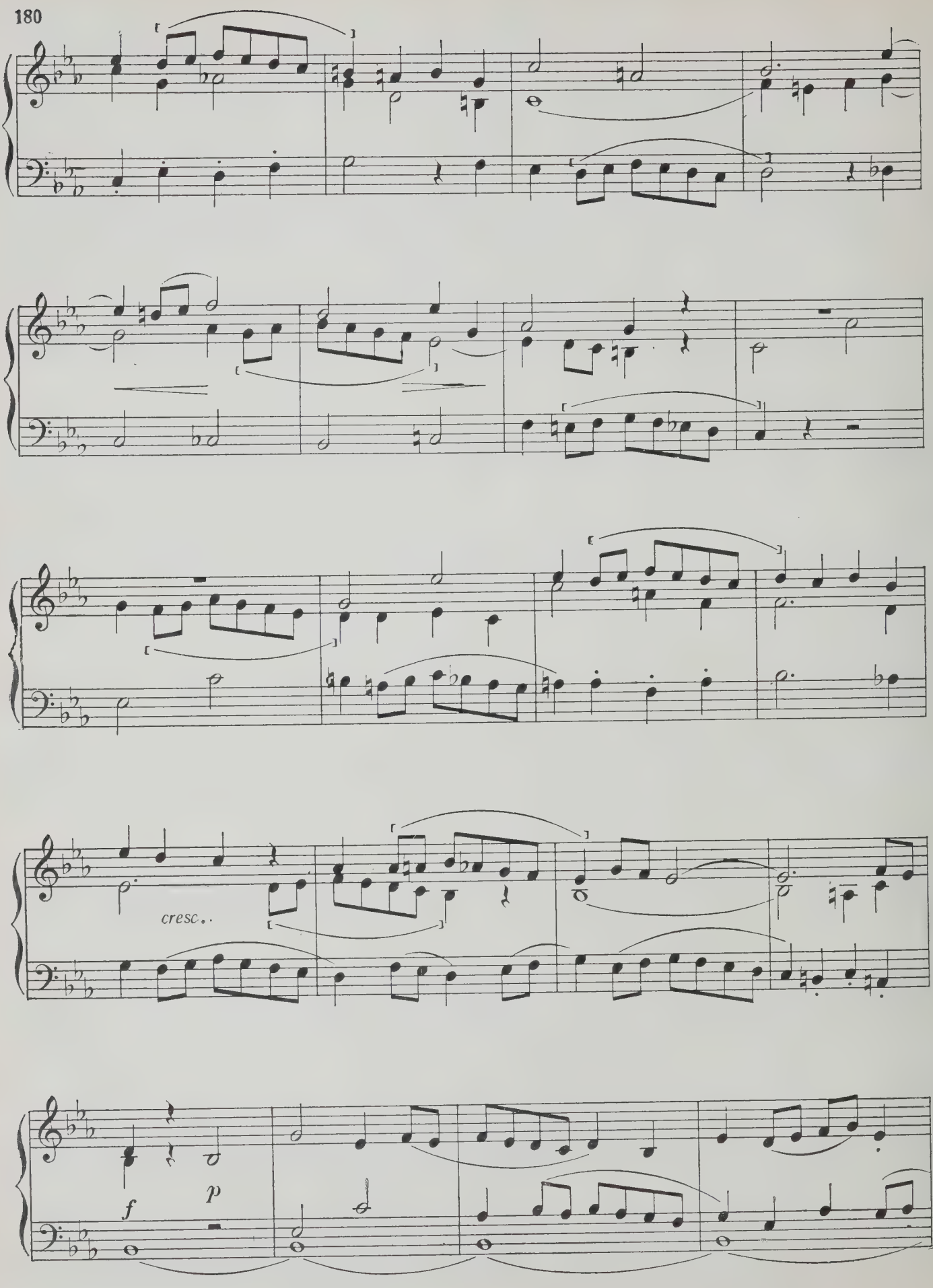


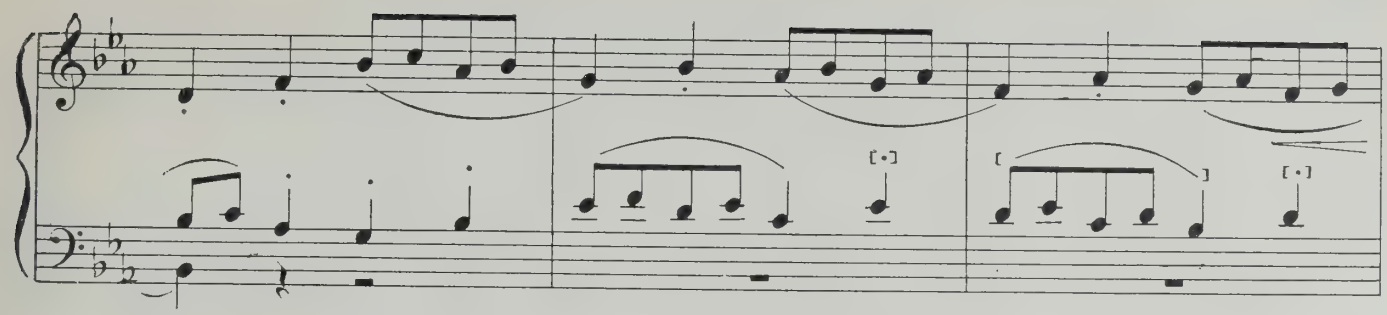
5—29 декабря 1833 г. Берлин.

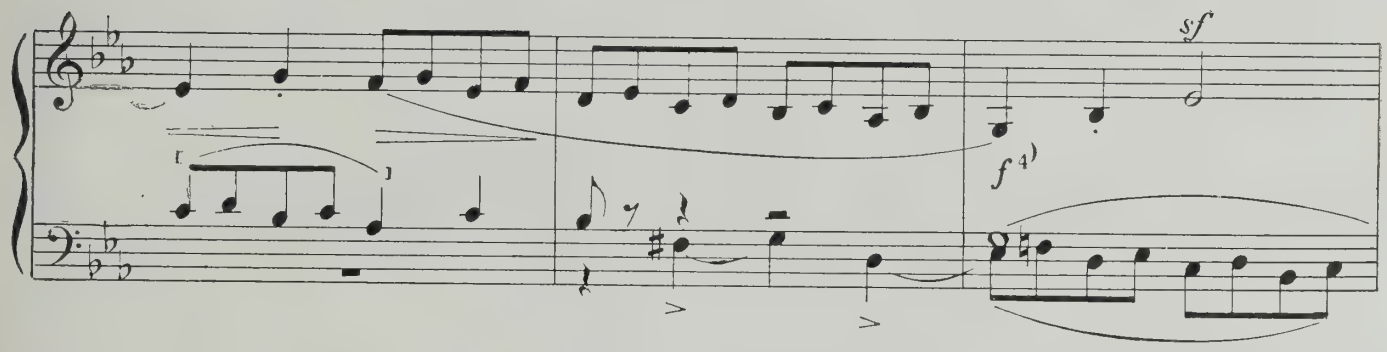
ТРИ ФУГИ

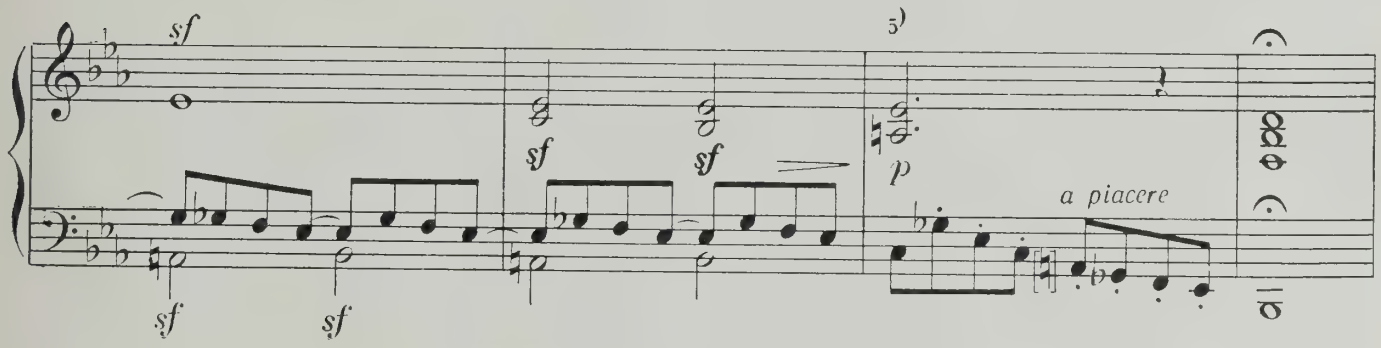
I



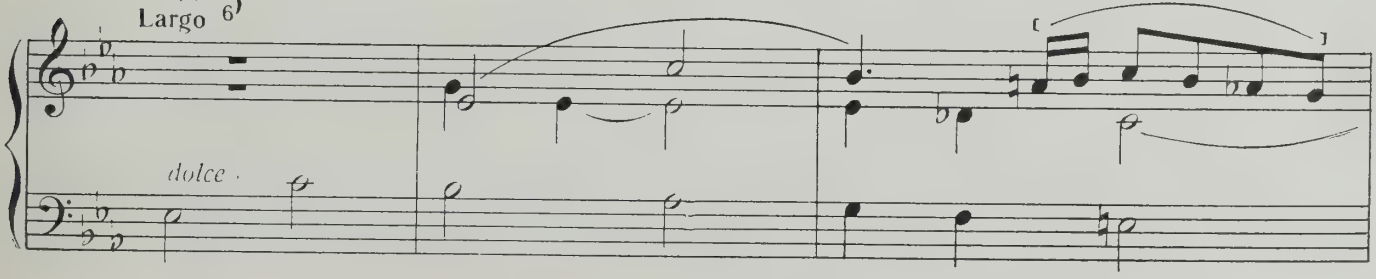

cresc..
f
p

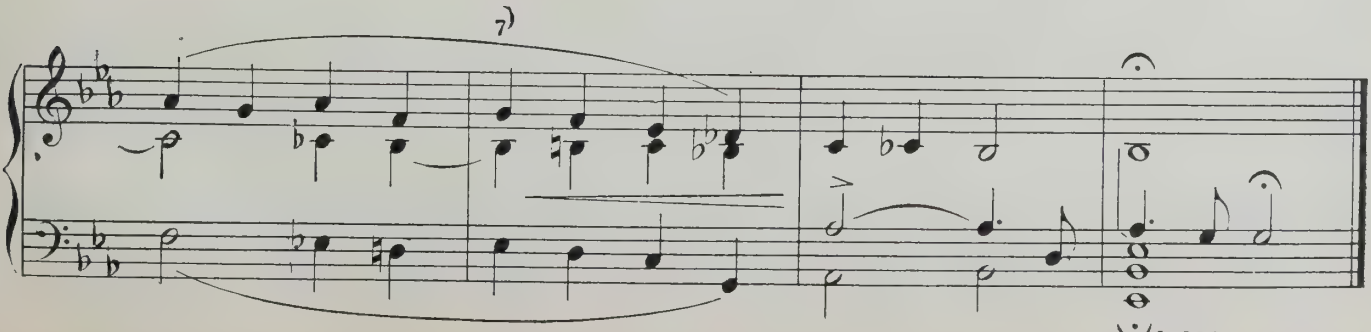






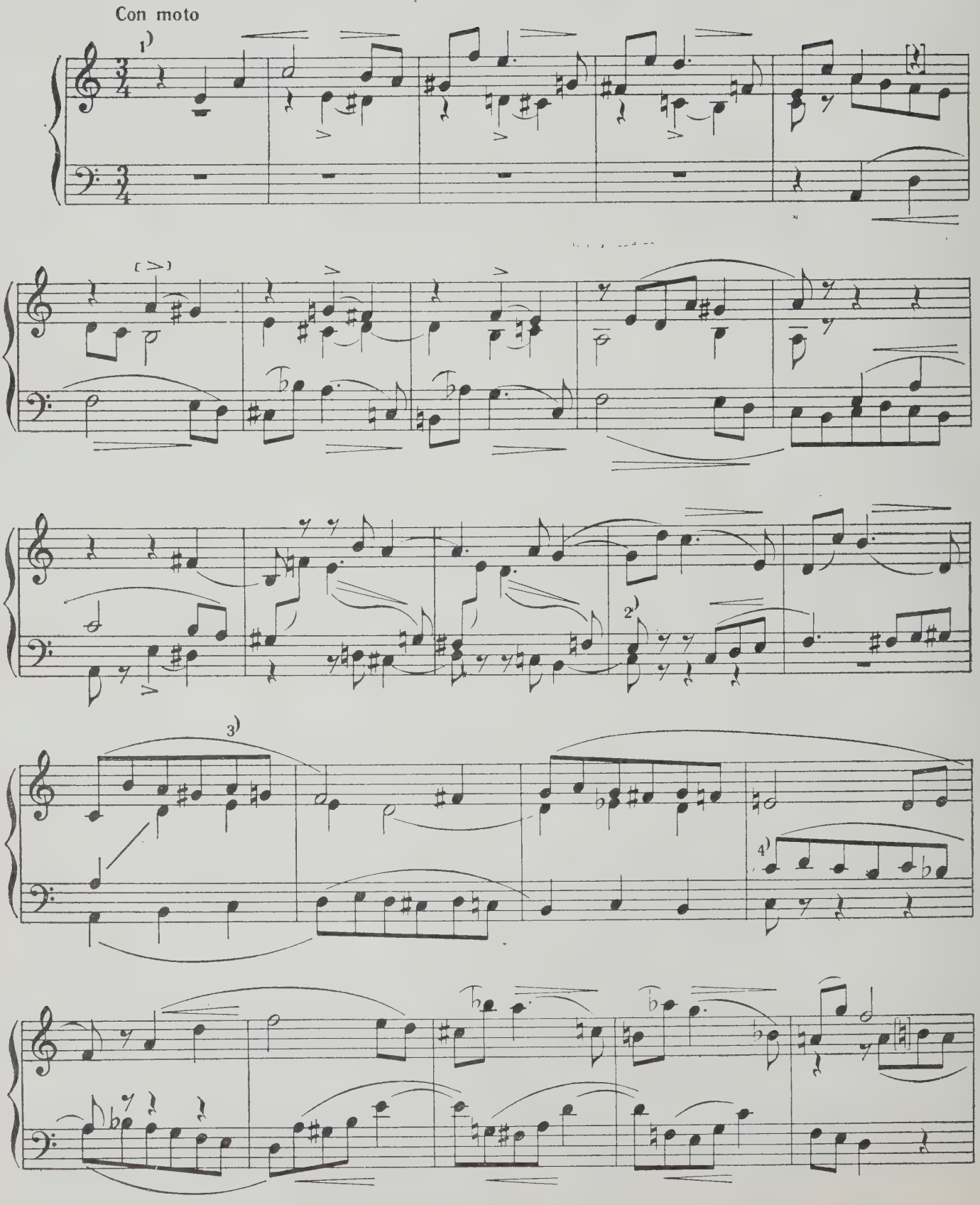
Кода
Largo 6)

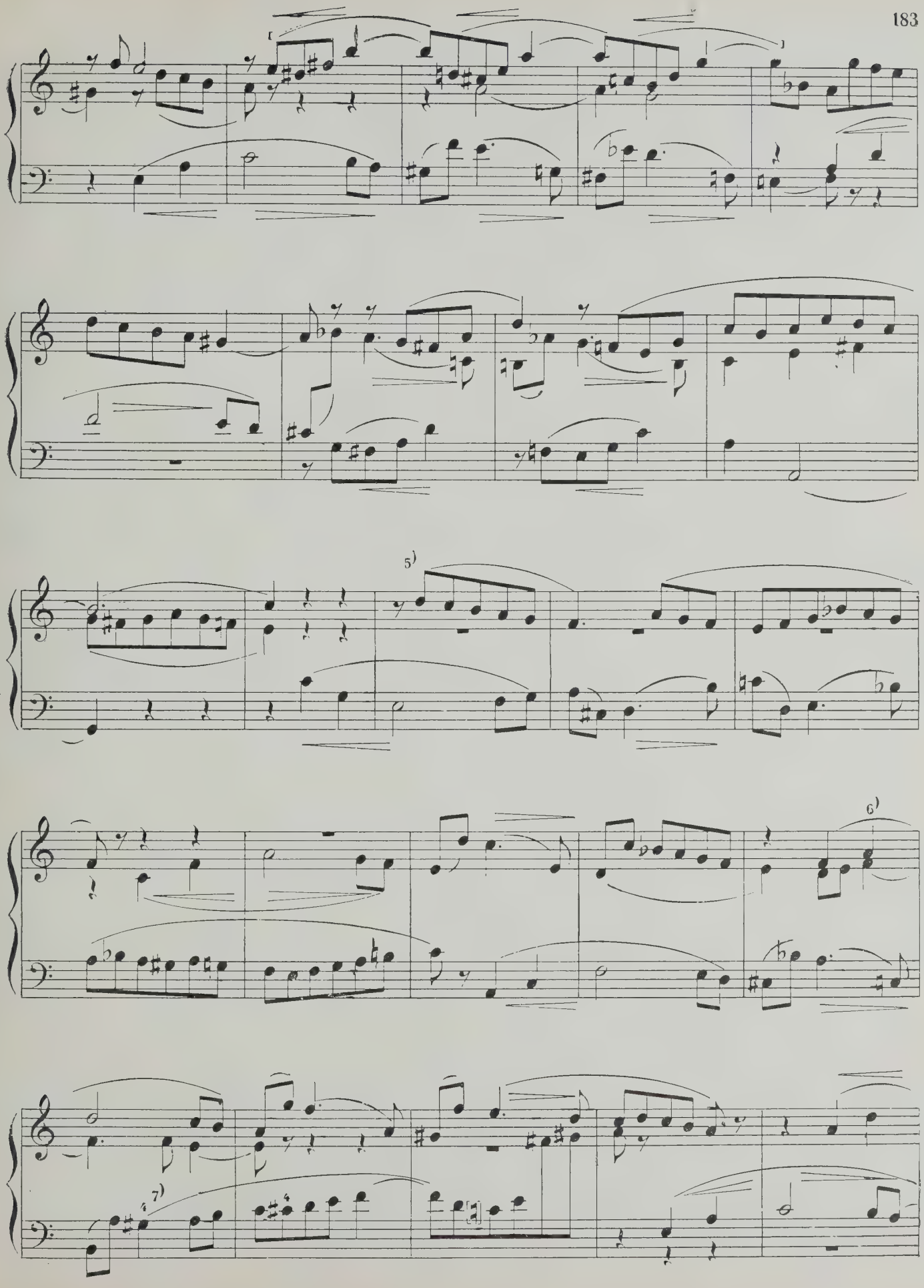


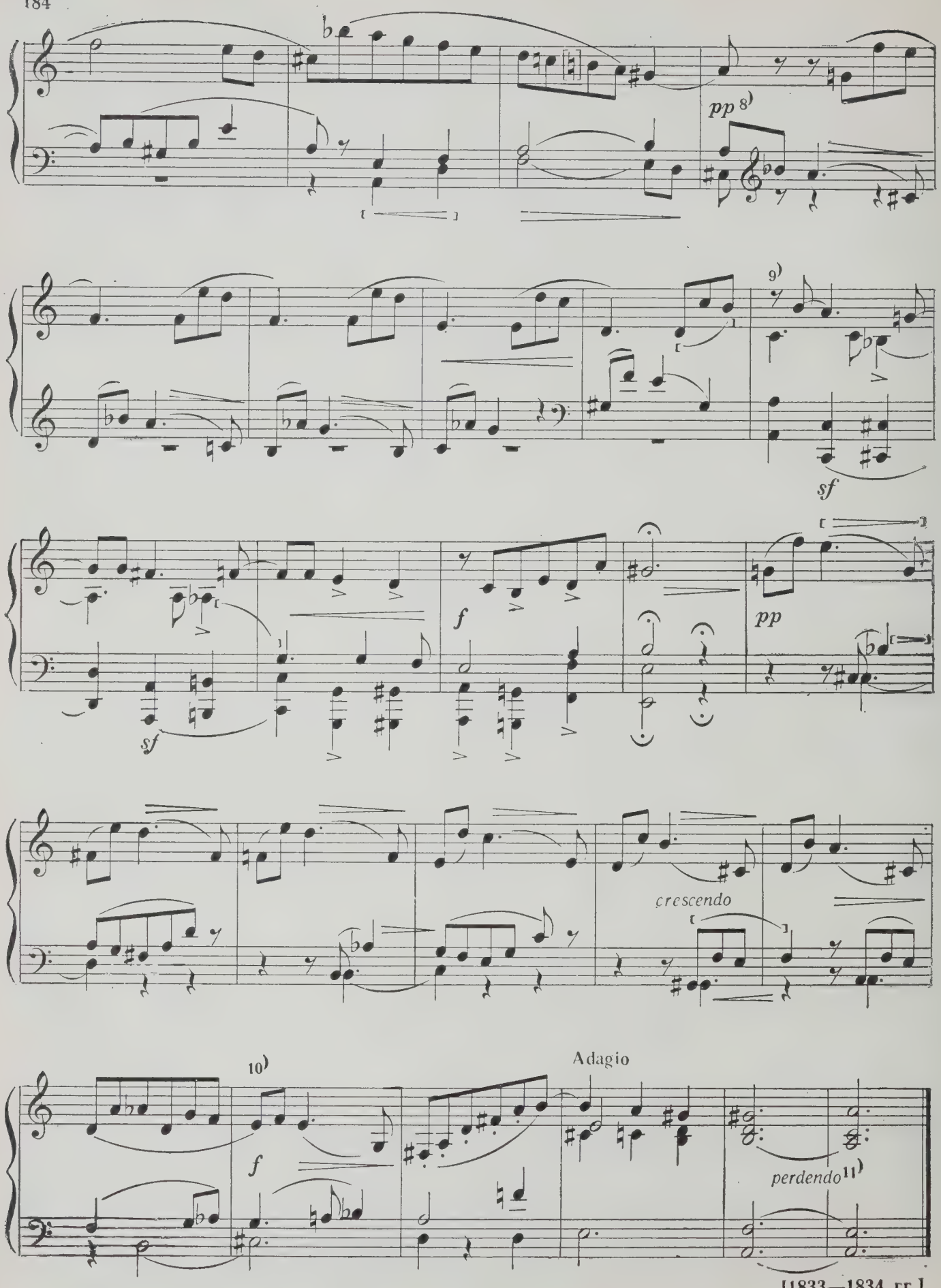


[1833—1834 гг.]

II

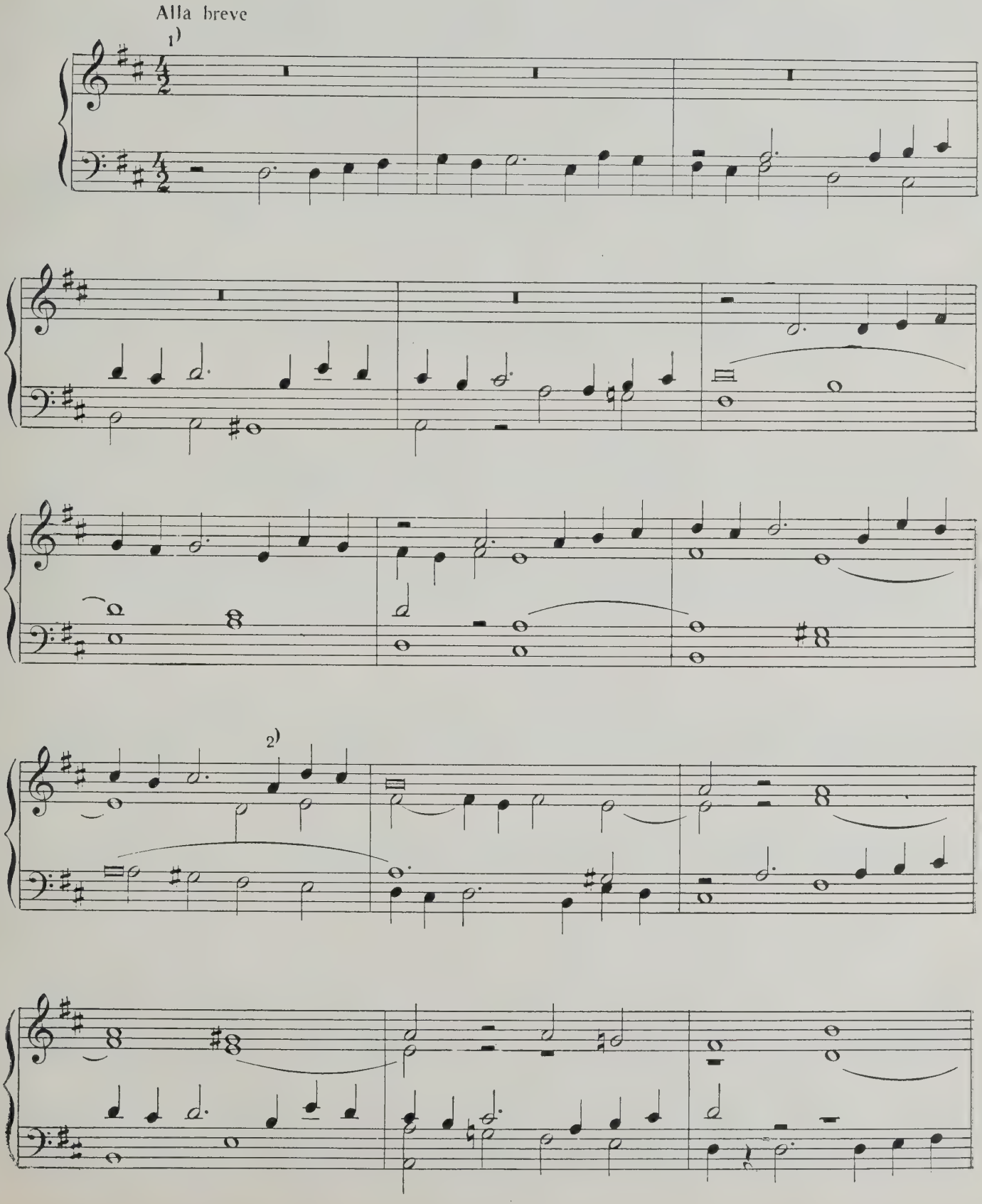


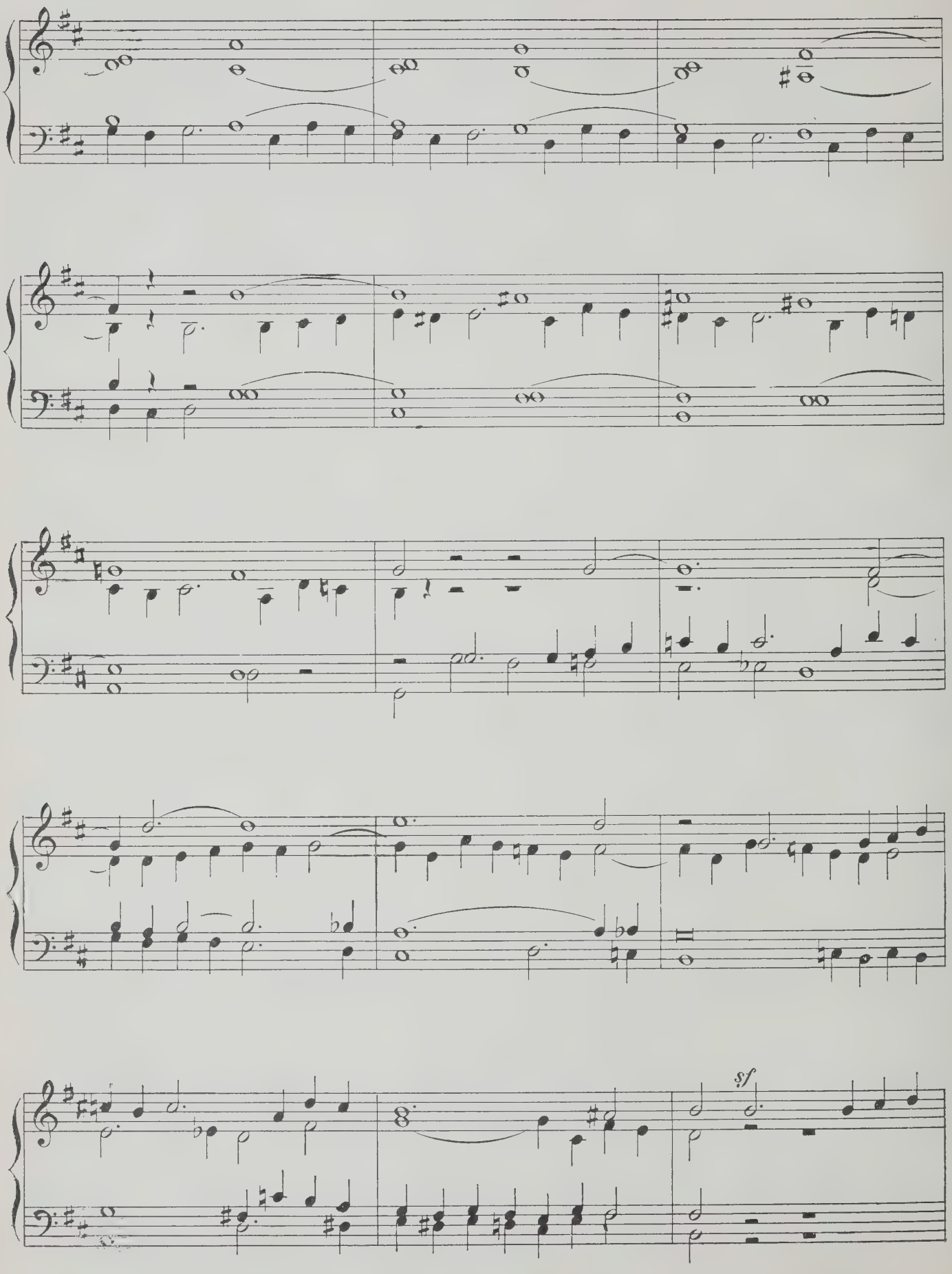

5)
6)
7)

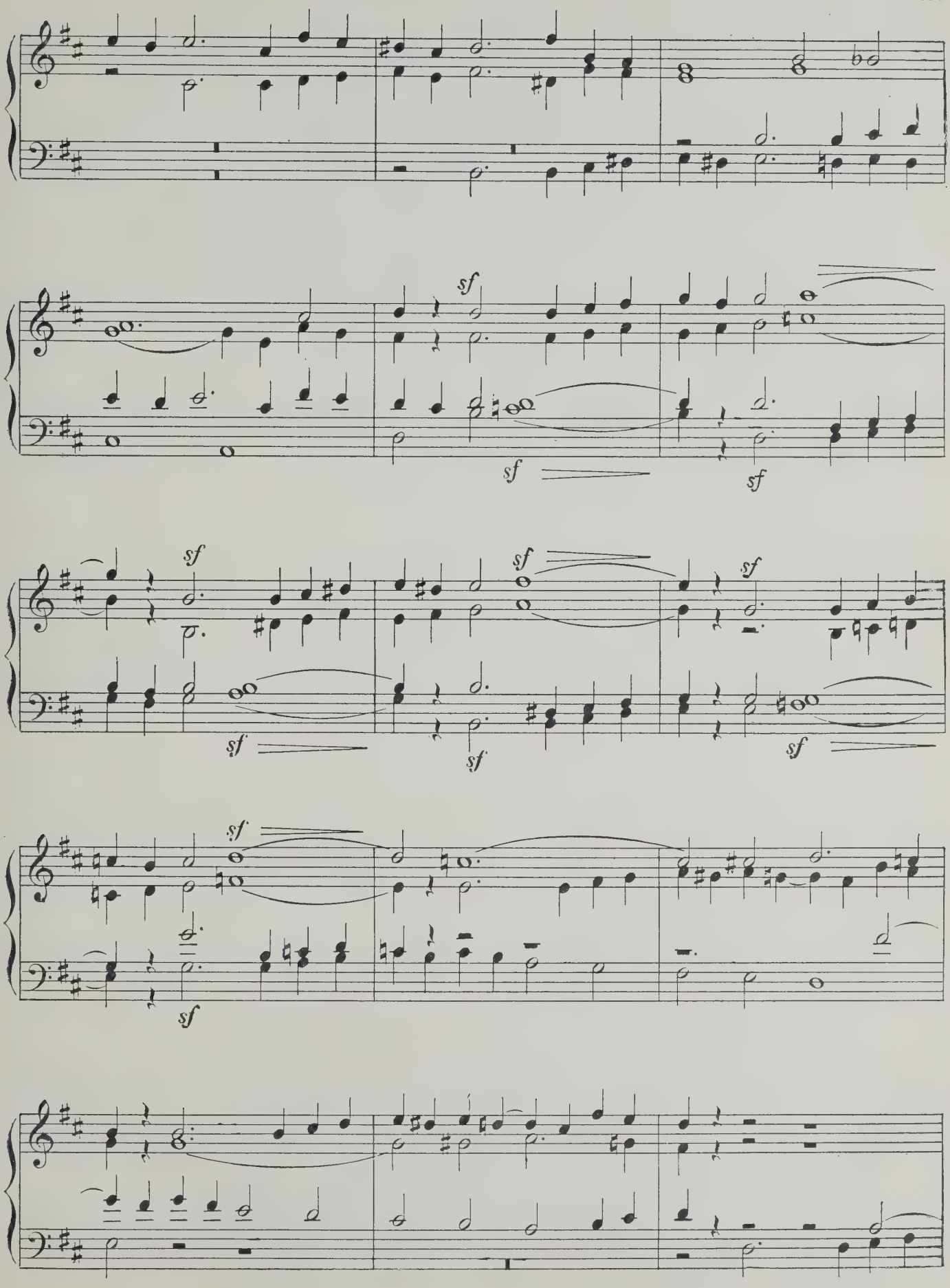


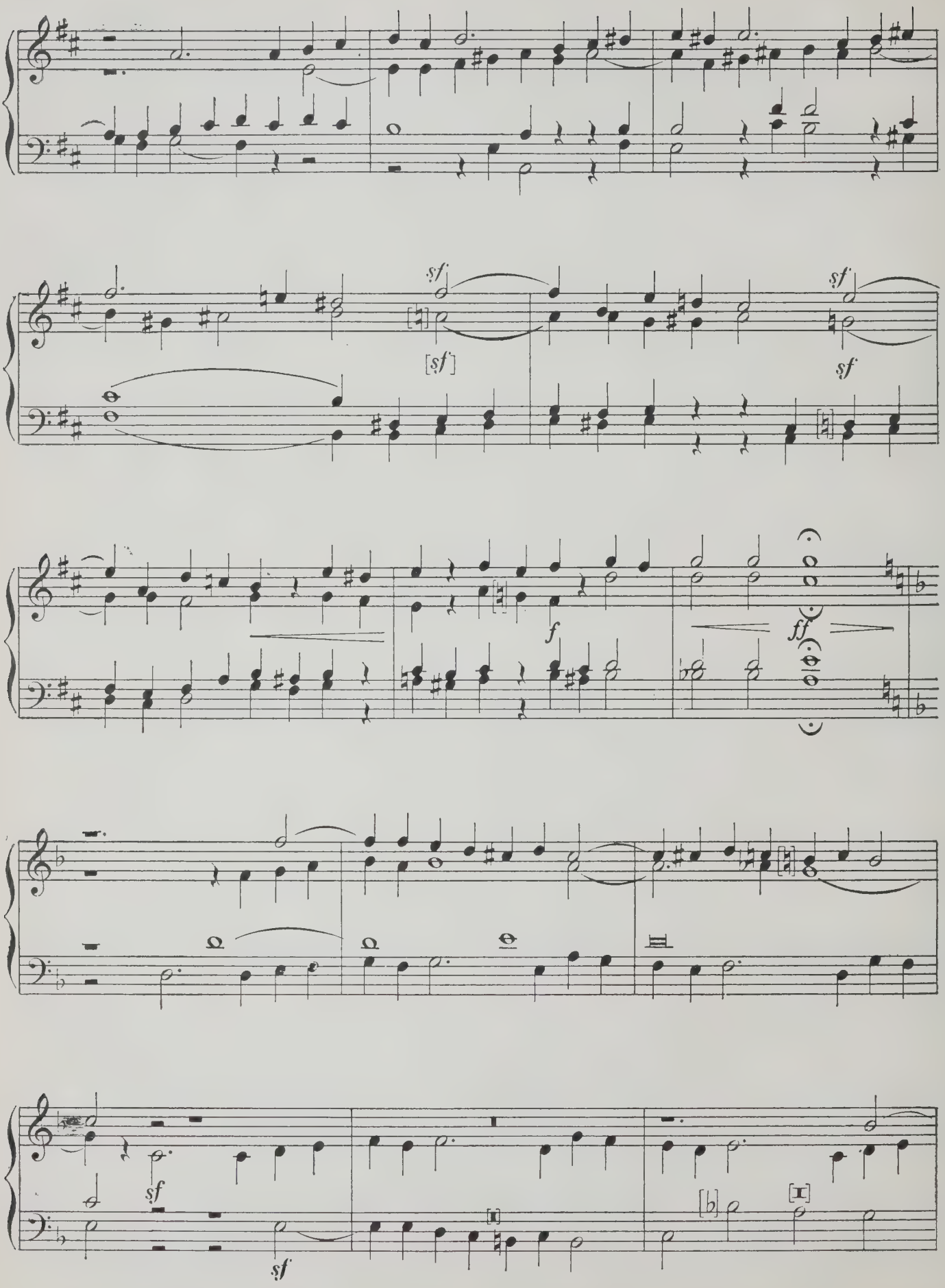
[1833—1834 гг.]

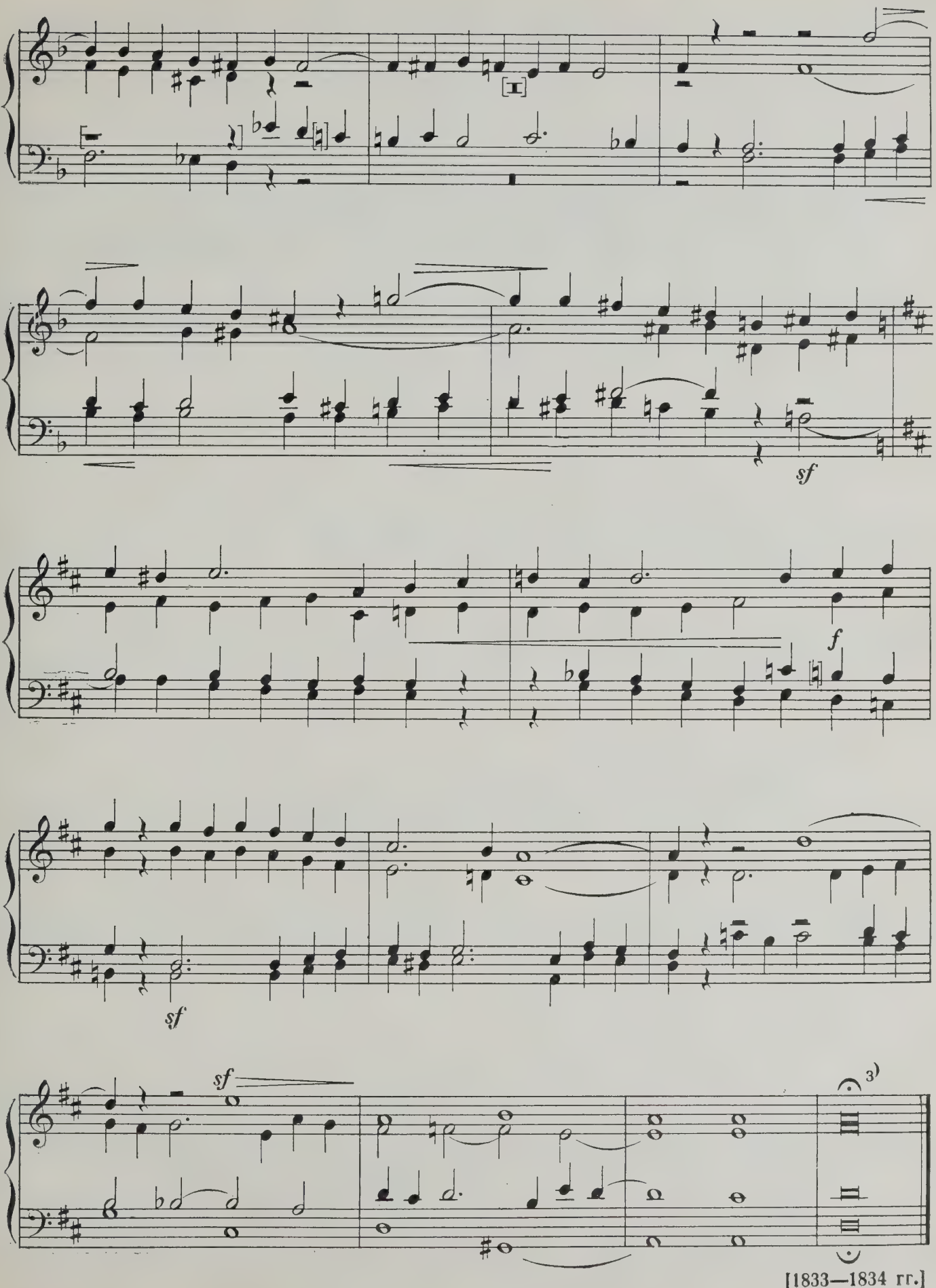
III




sf

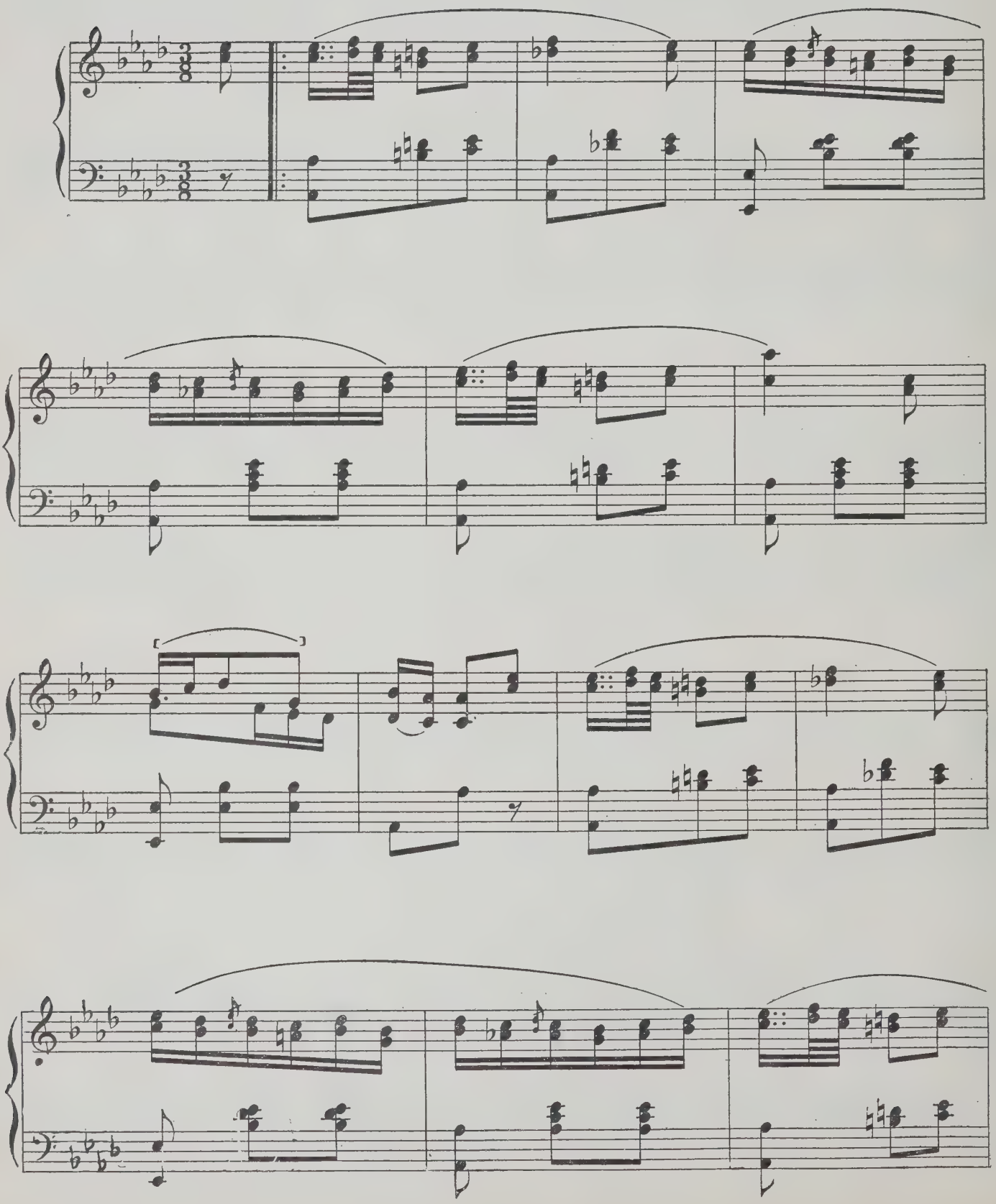

sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

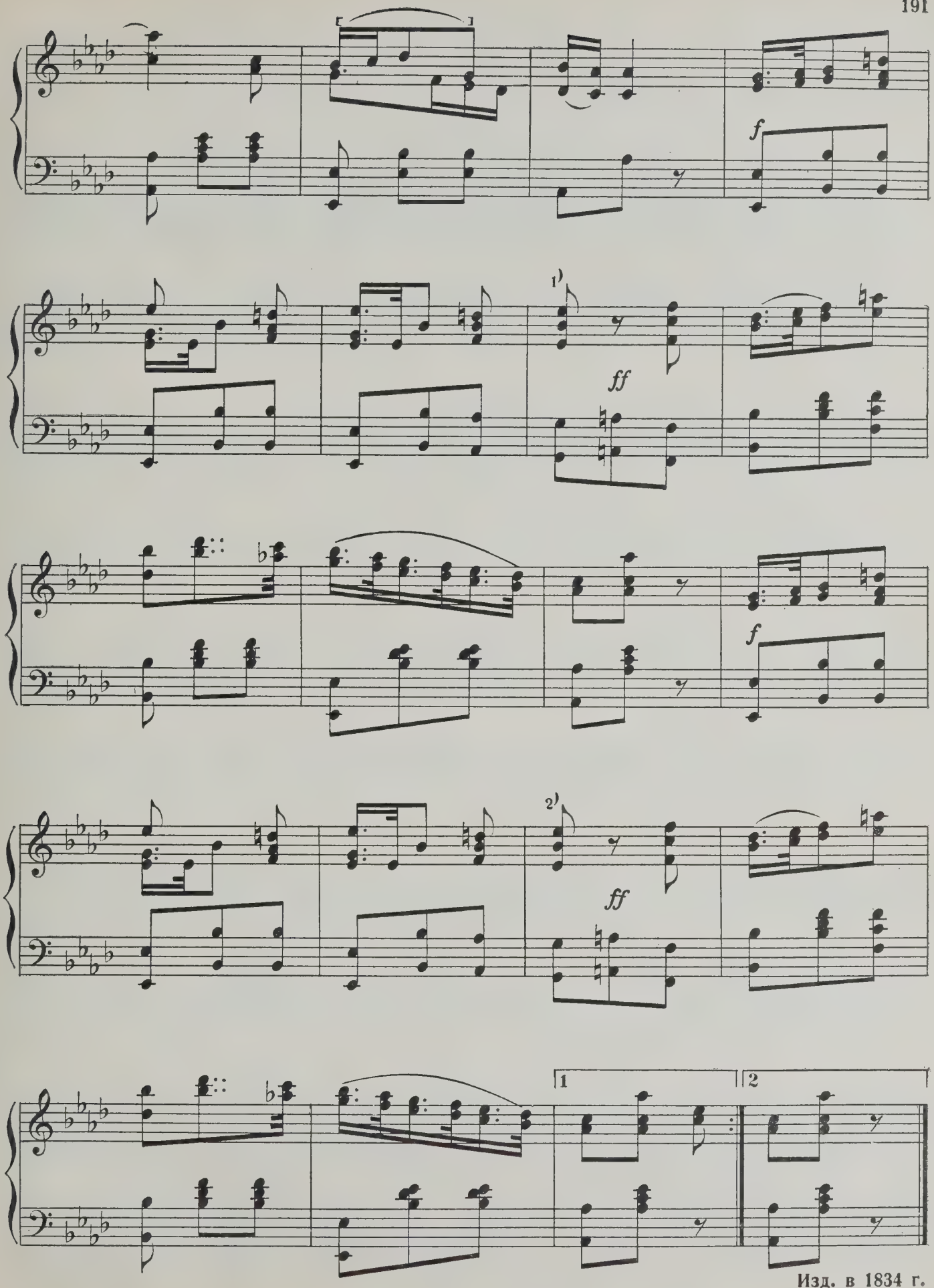

sf
sf
sf
sf
f
ff
sf
sf



[1833—1834 rr.]

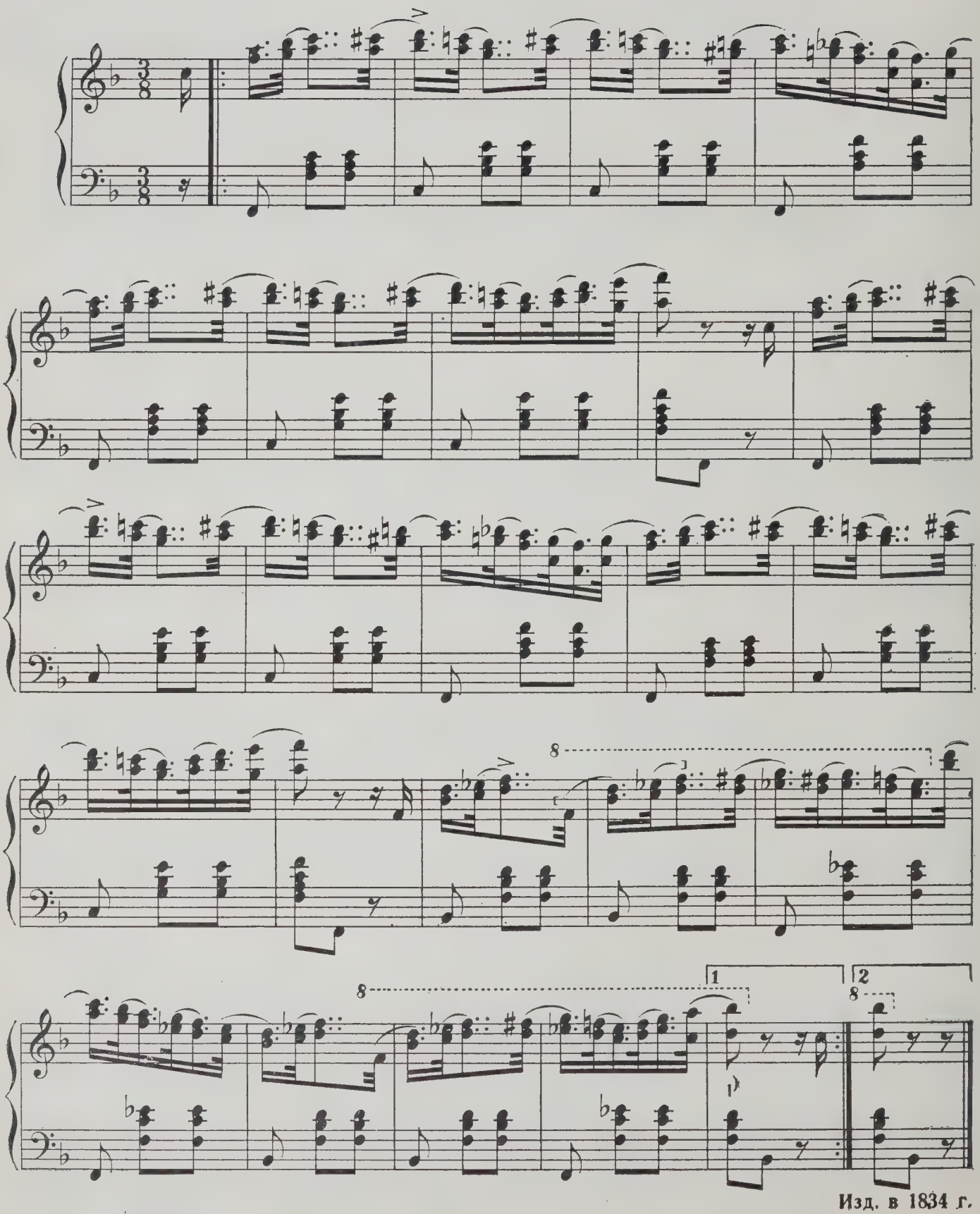
МАЗУРКА





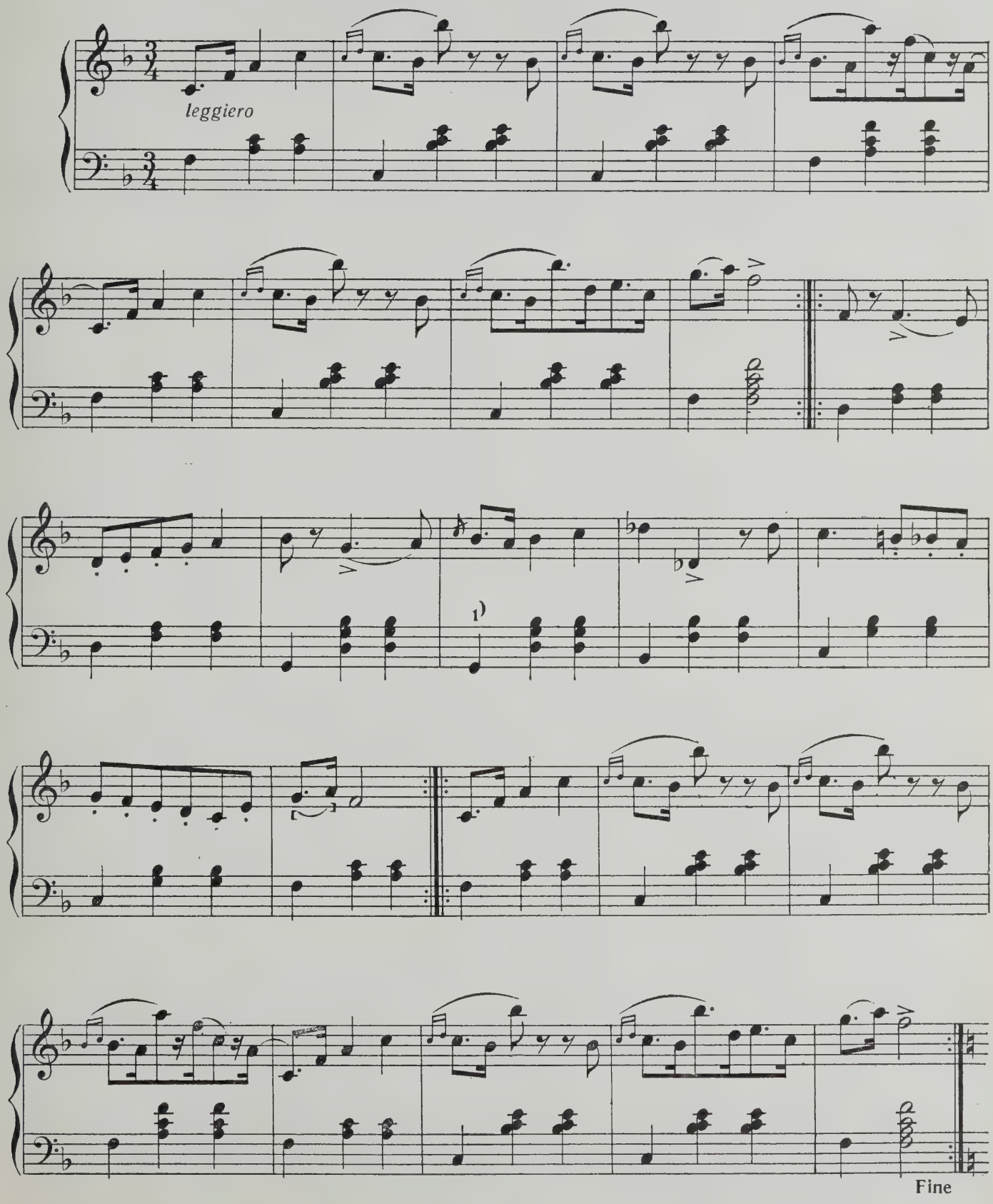
Изд. в 1834 г.

МАЗУРКА

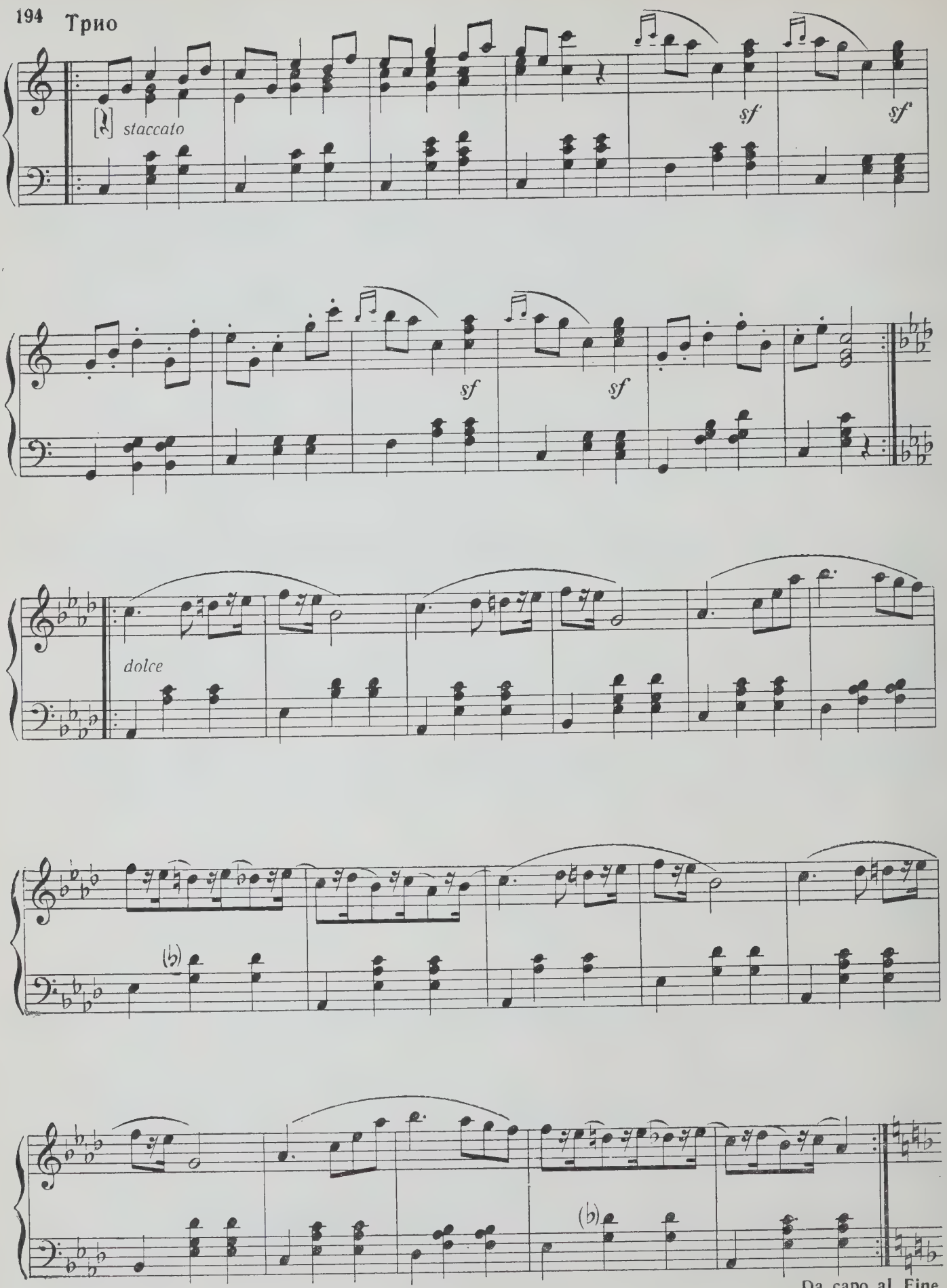


Изд. в 1834 г.

МАЗУРКА

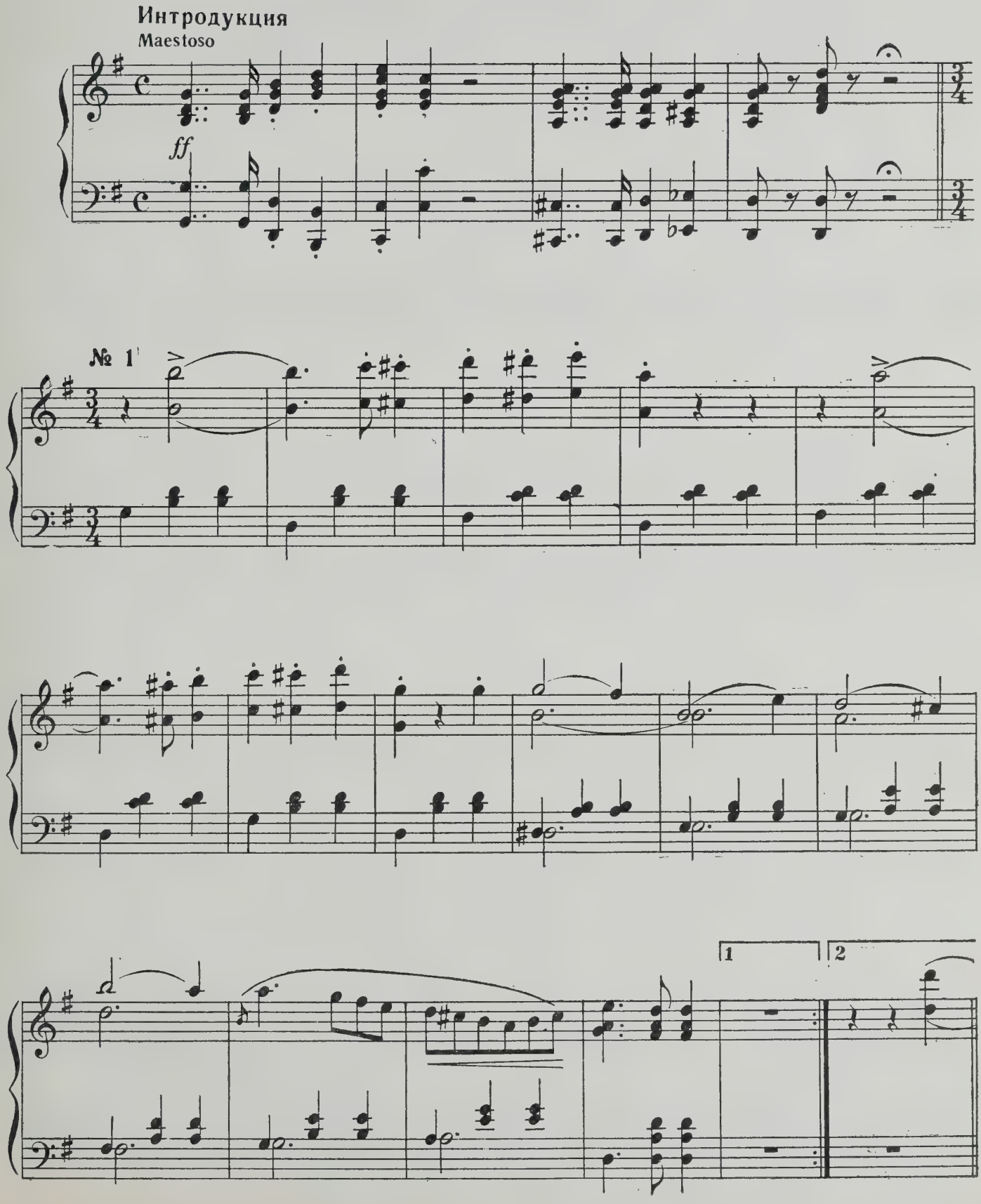


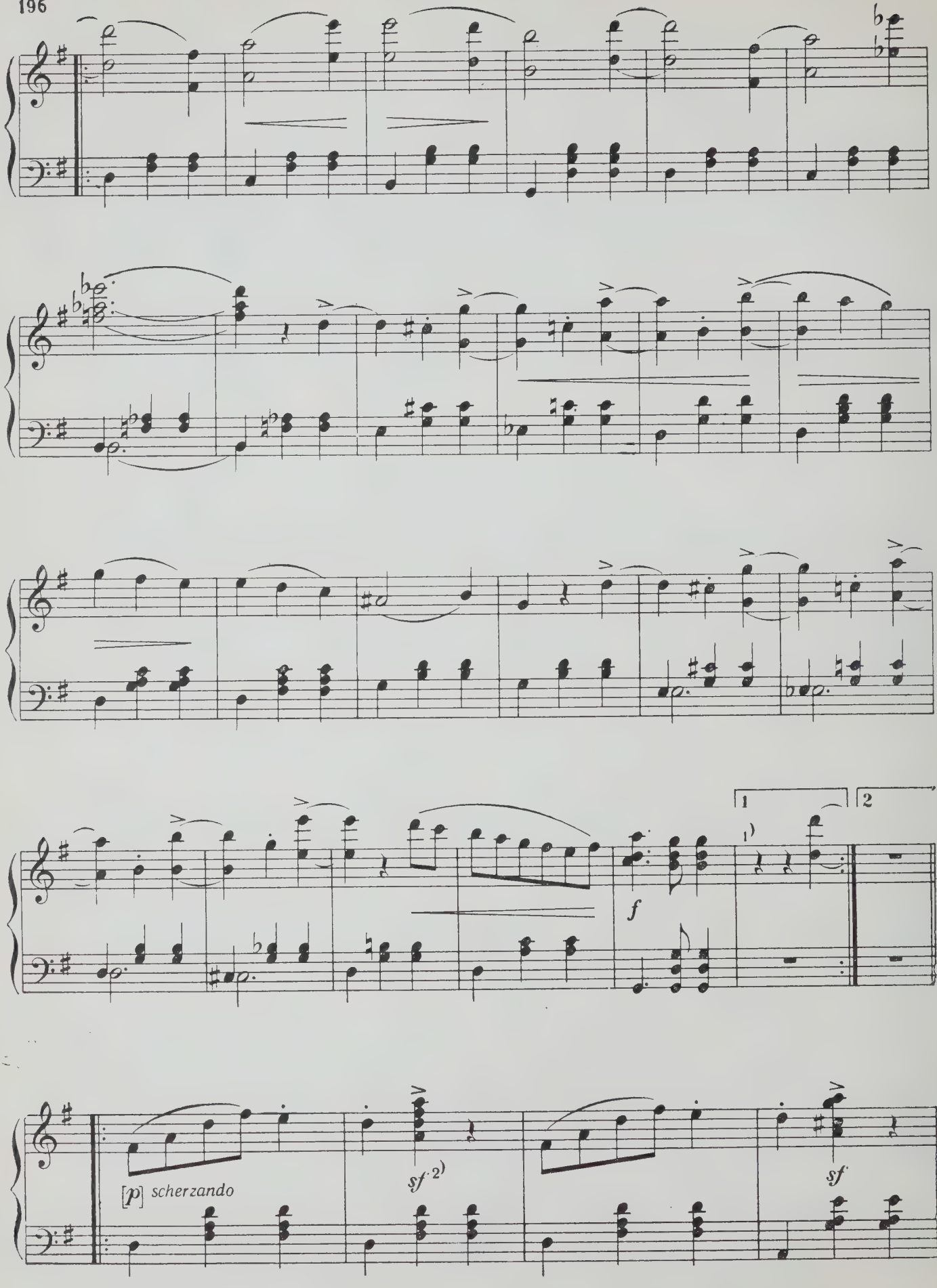
Трио

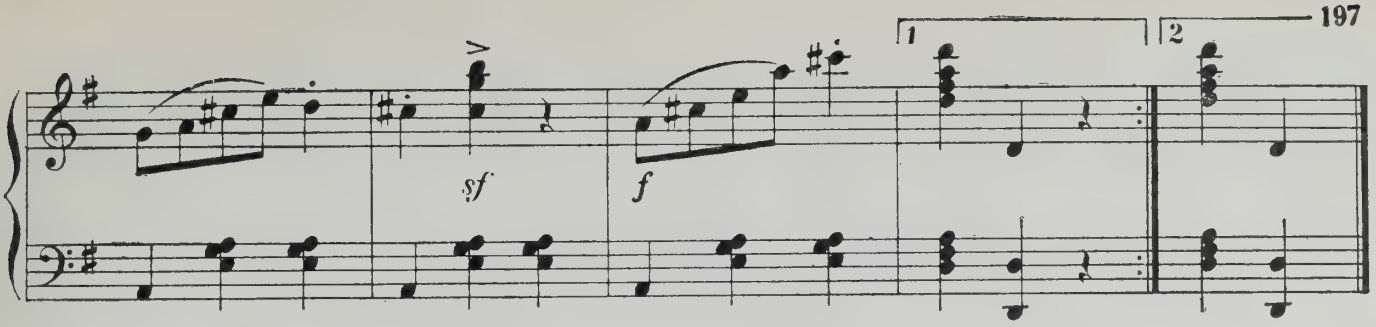


[1835 г.]

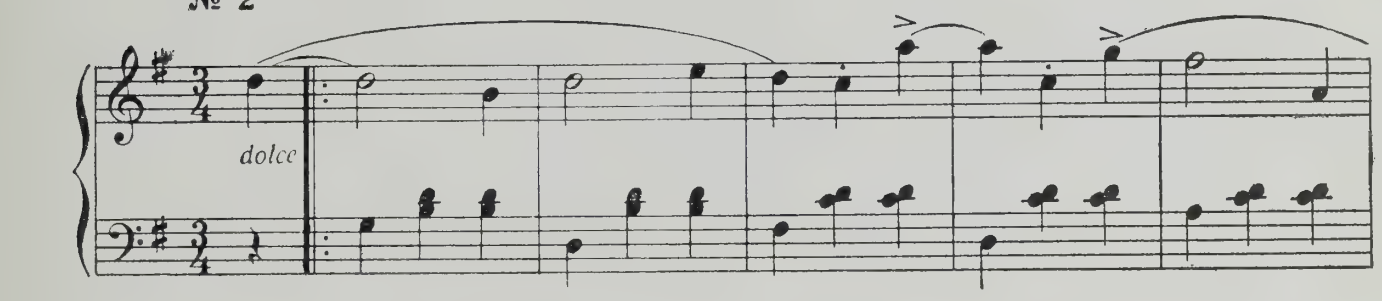
ВАЛЬС

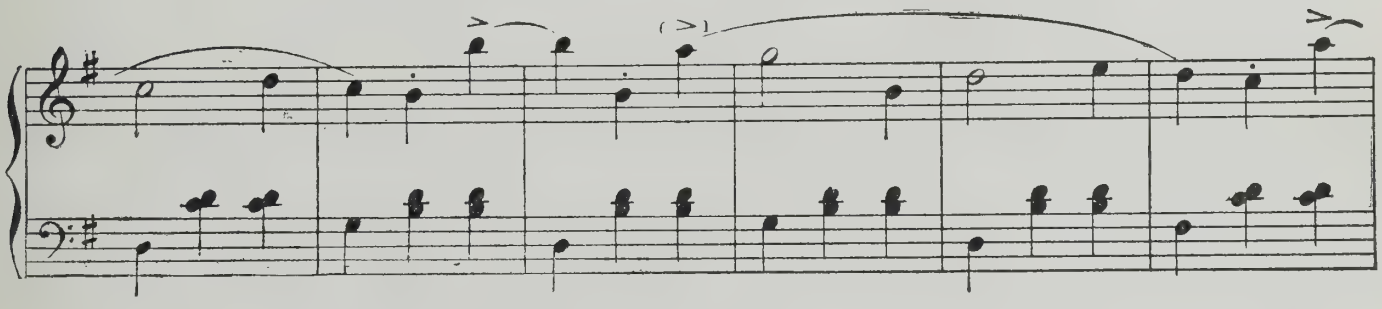


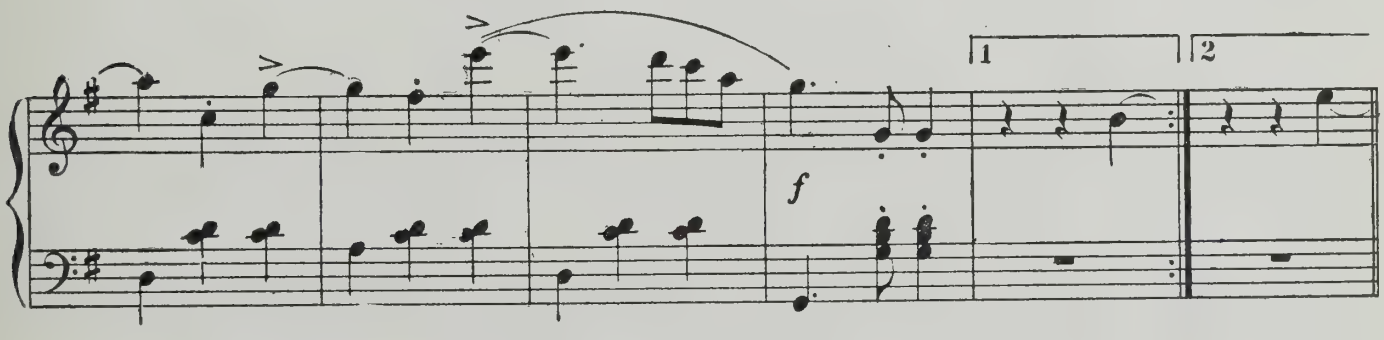

1
2
f
[p] scherzando
sf 2)
sf

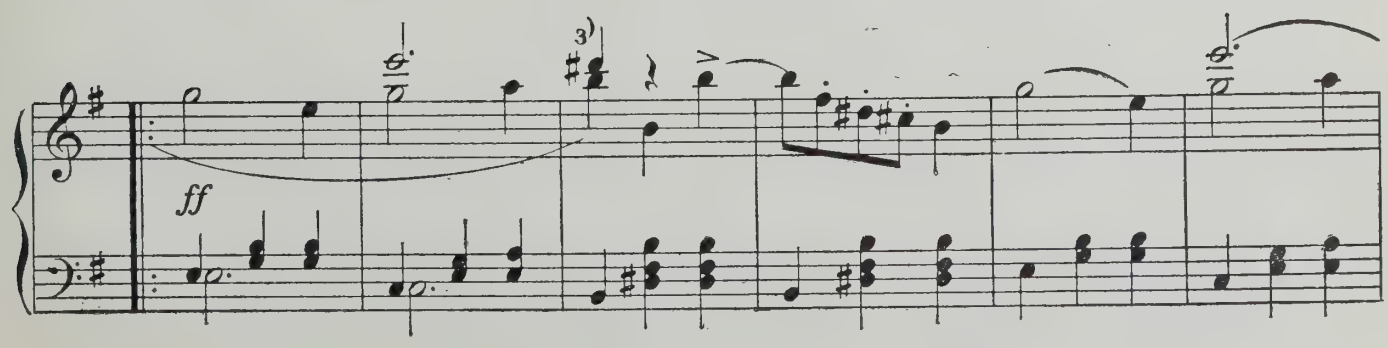


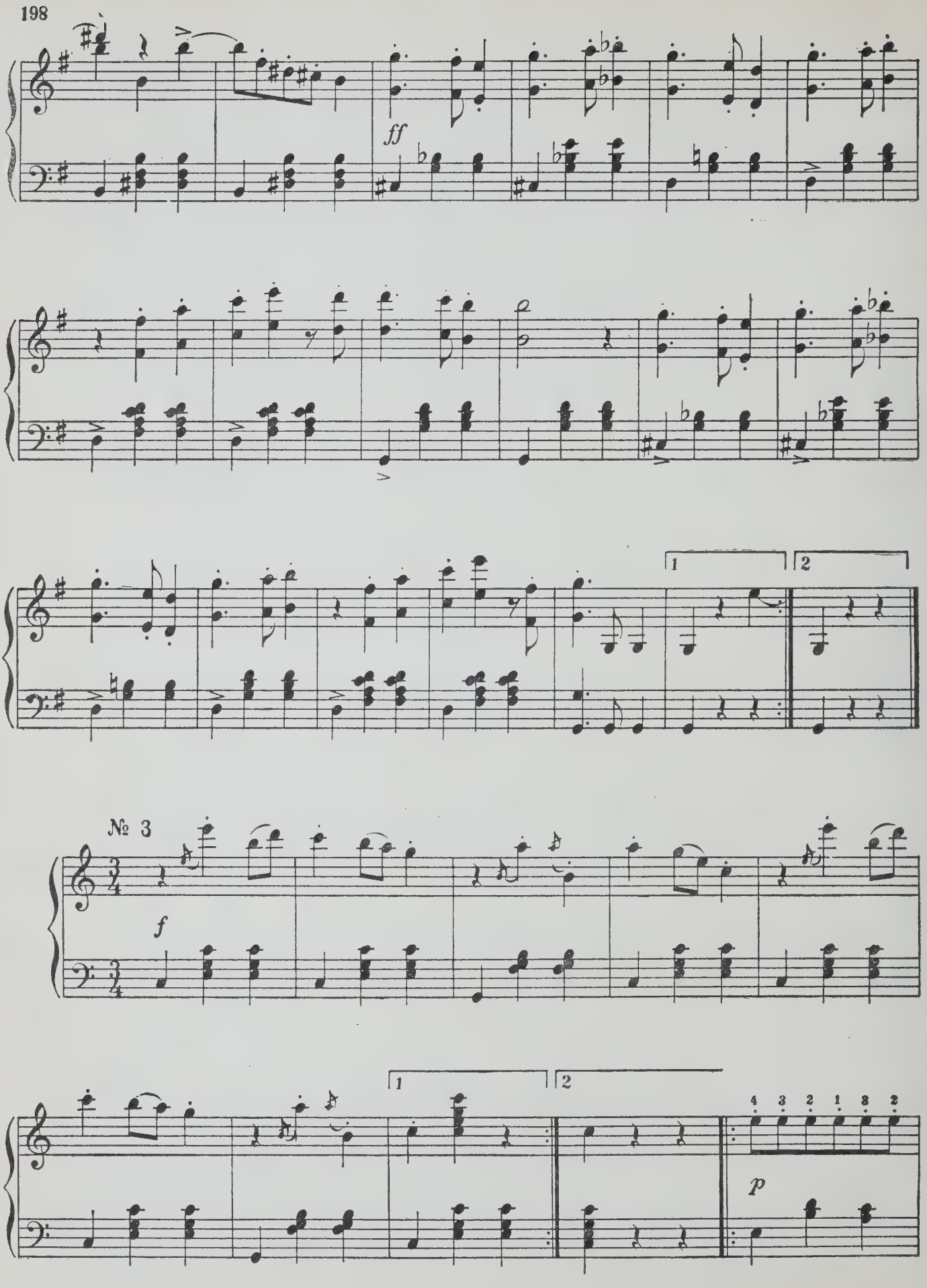
№ 2

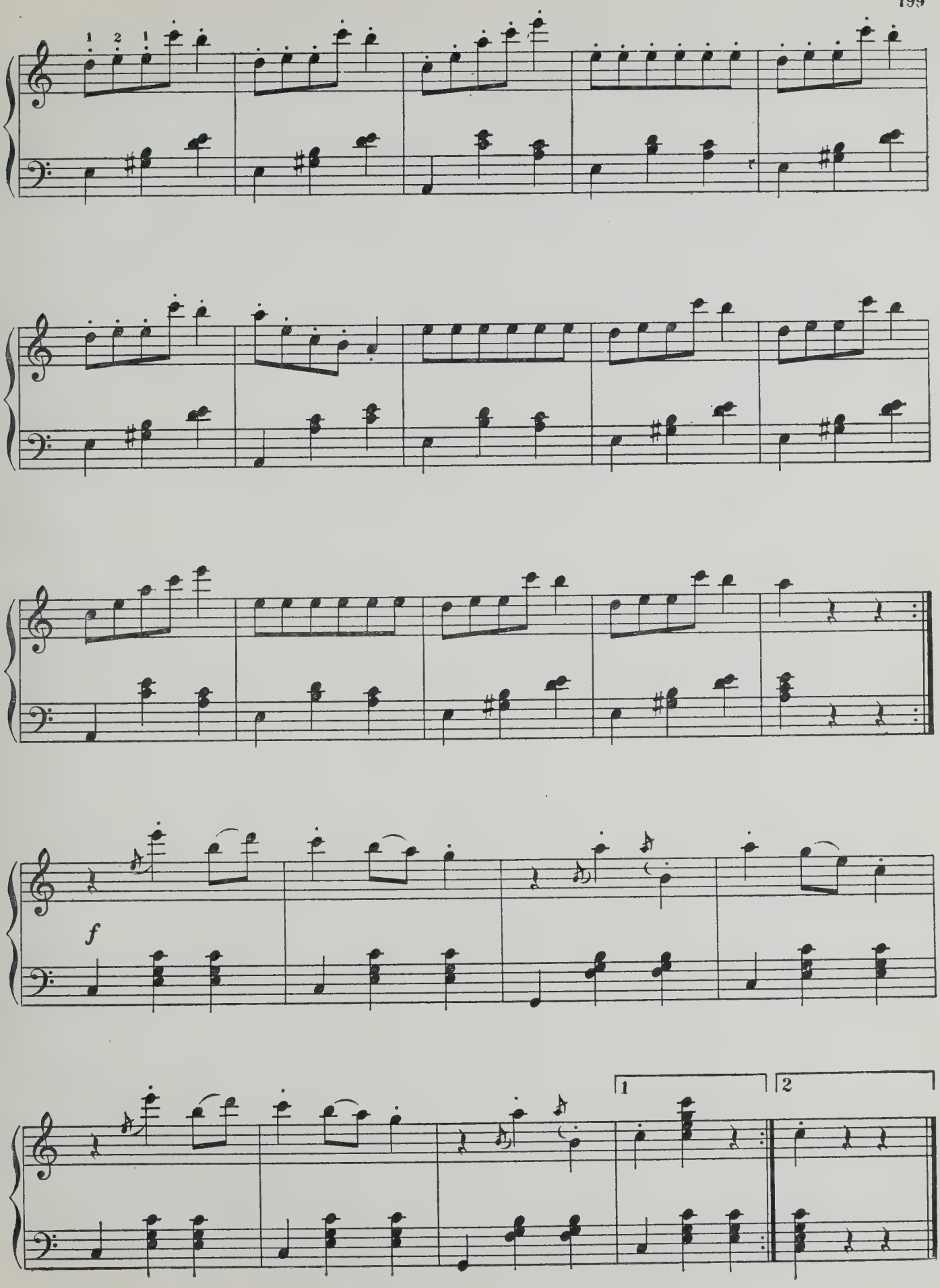




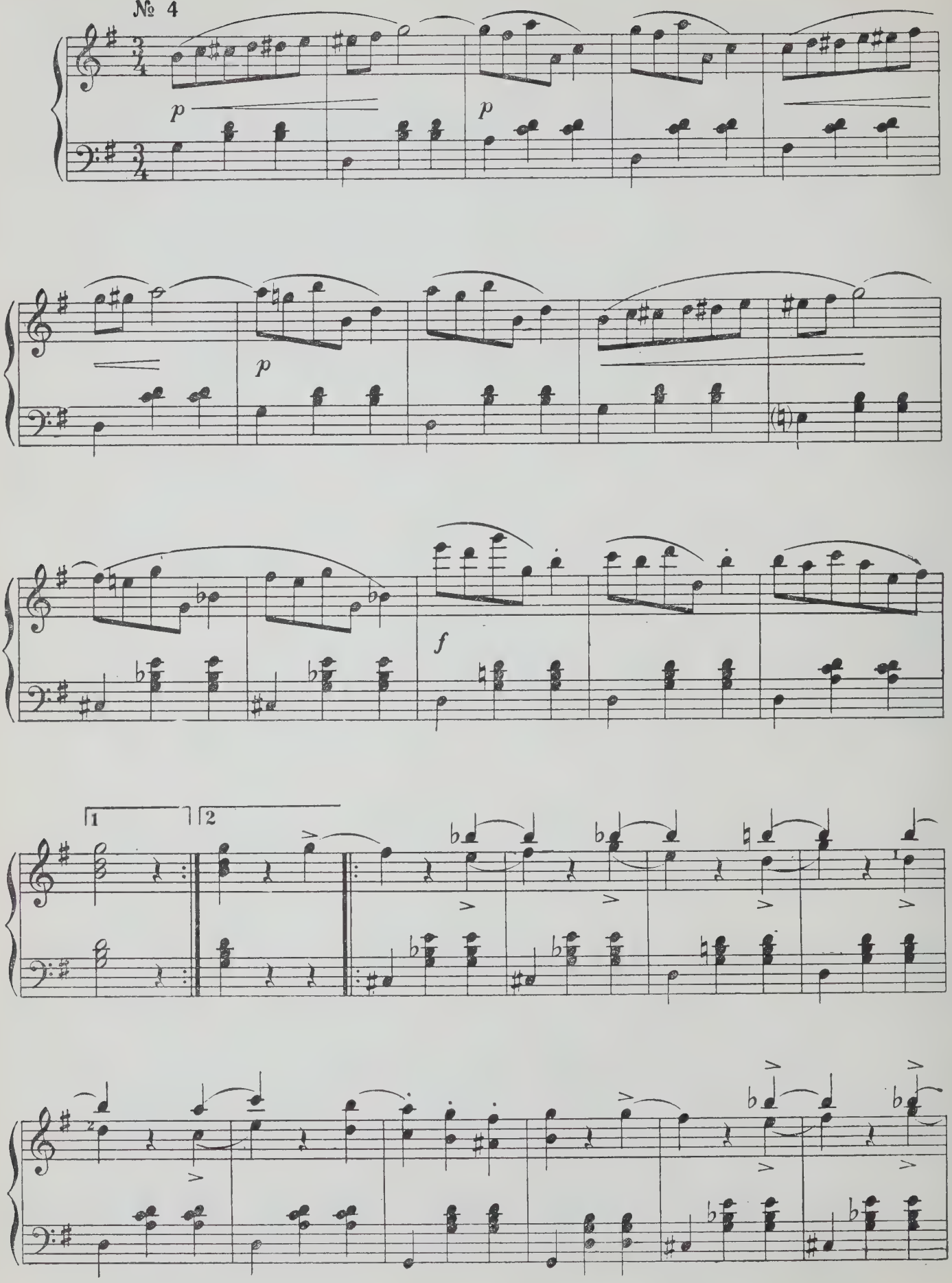


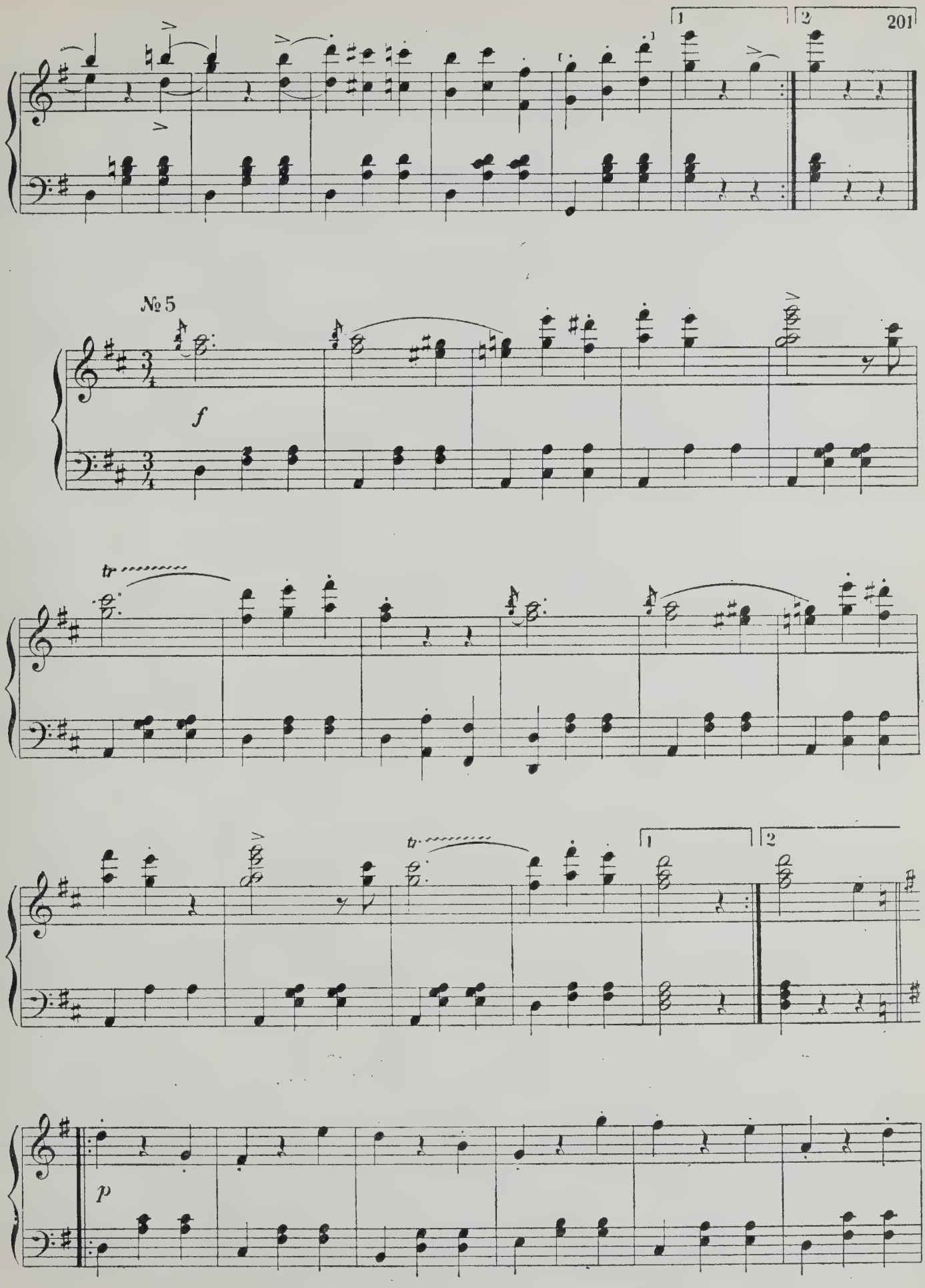


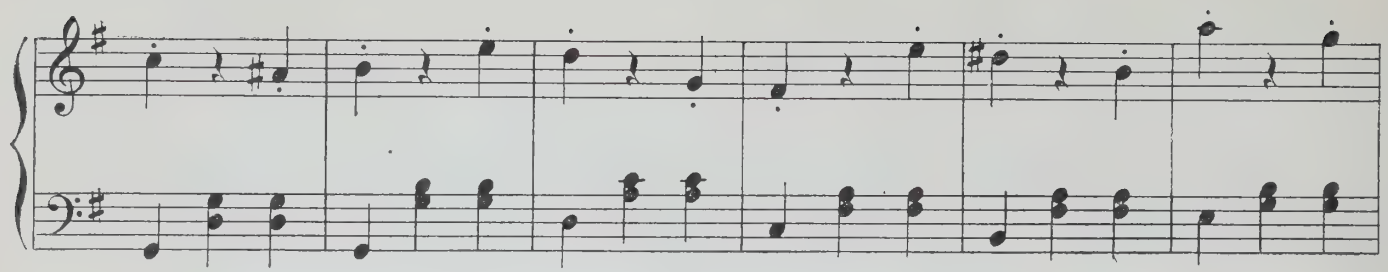

ff
1
2
№ 3
f
1
2
4 3 2 1 3 2
p

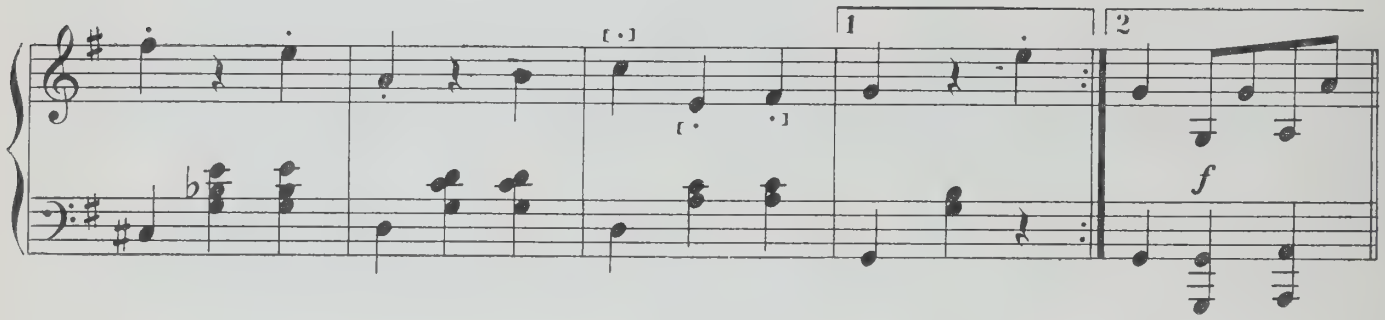

1 2 1
f
1
2

№ 4

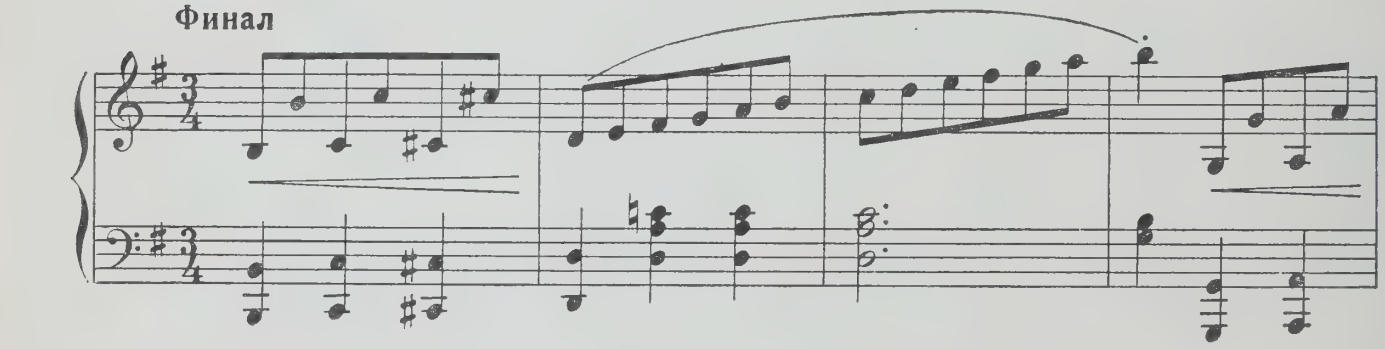


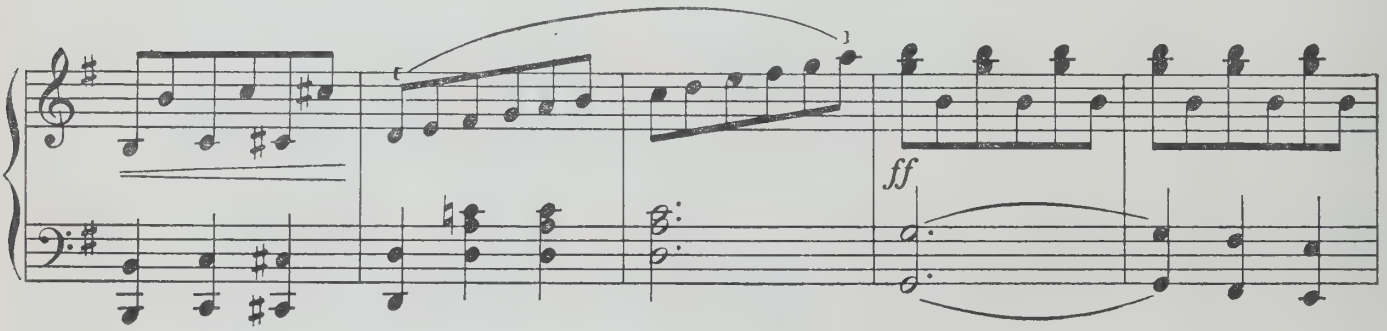

1
2
№ 5
f
tr
tr
1
2
p

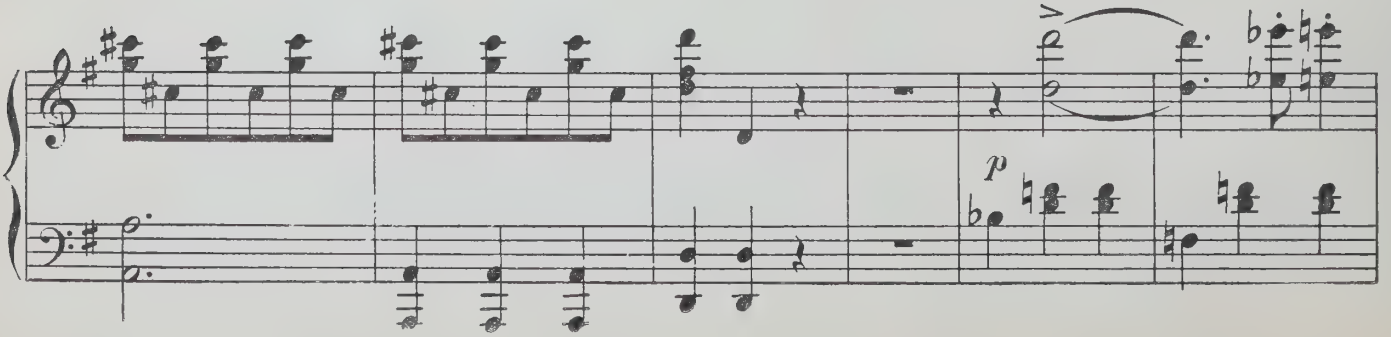


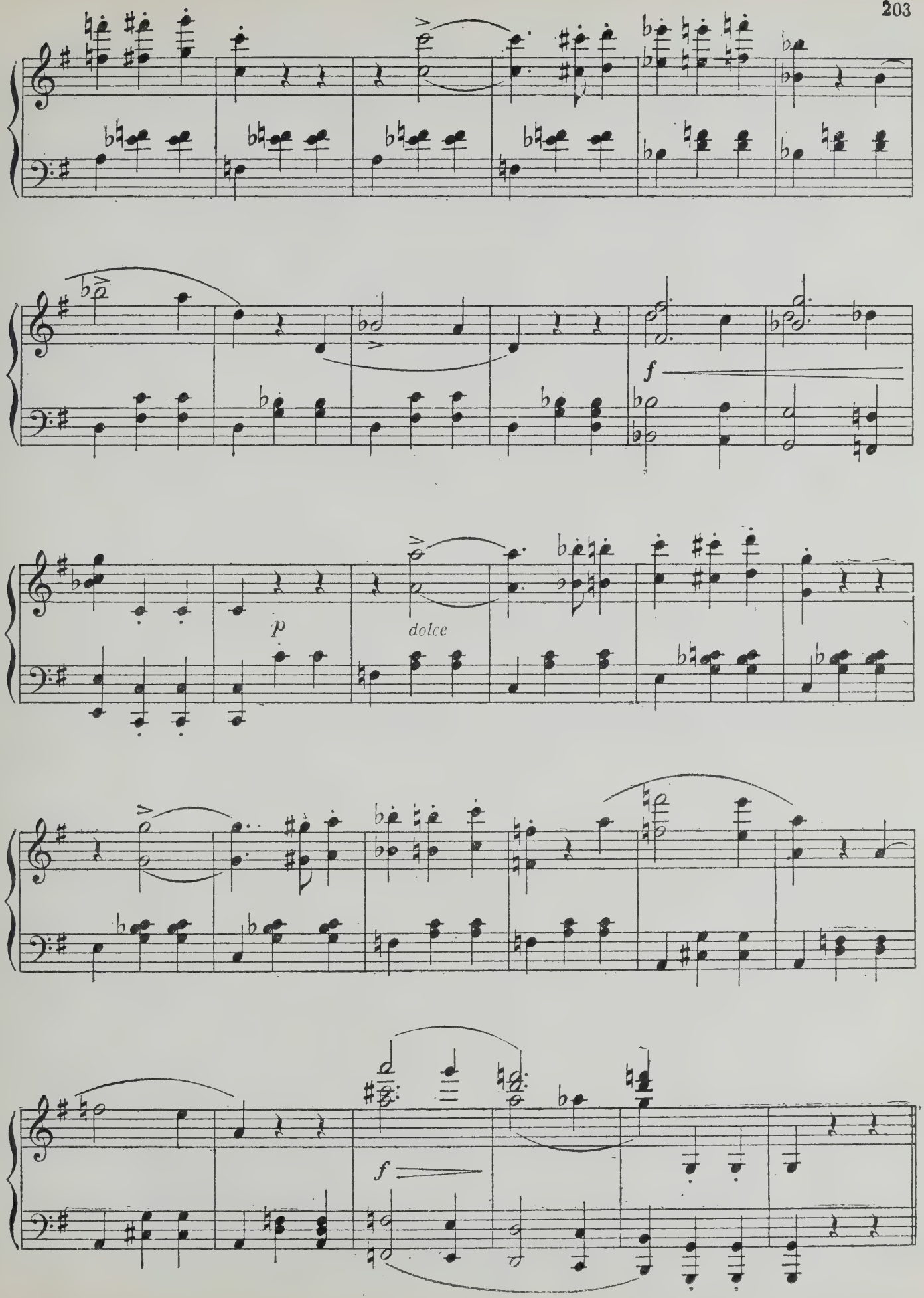


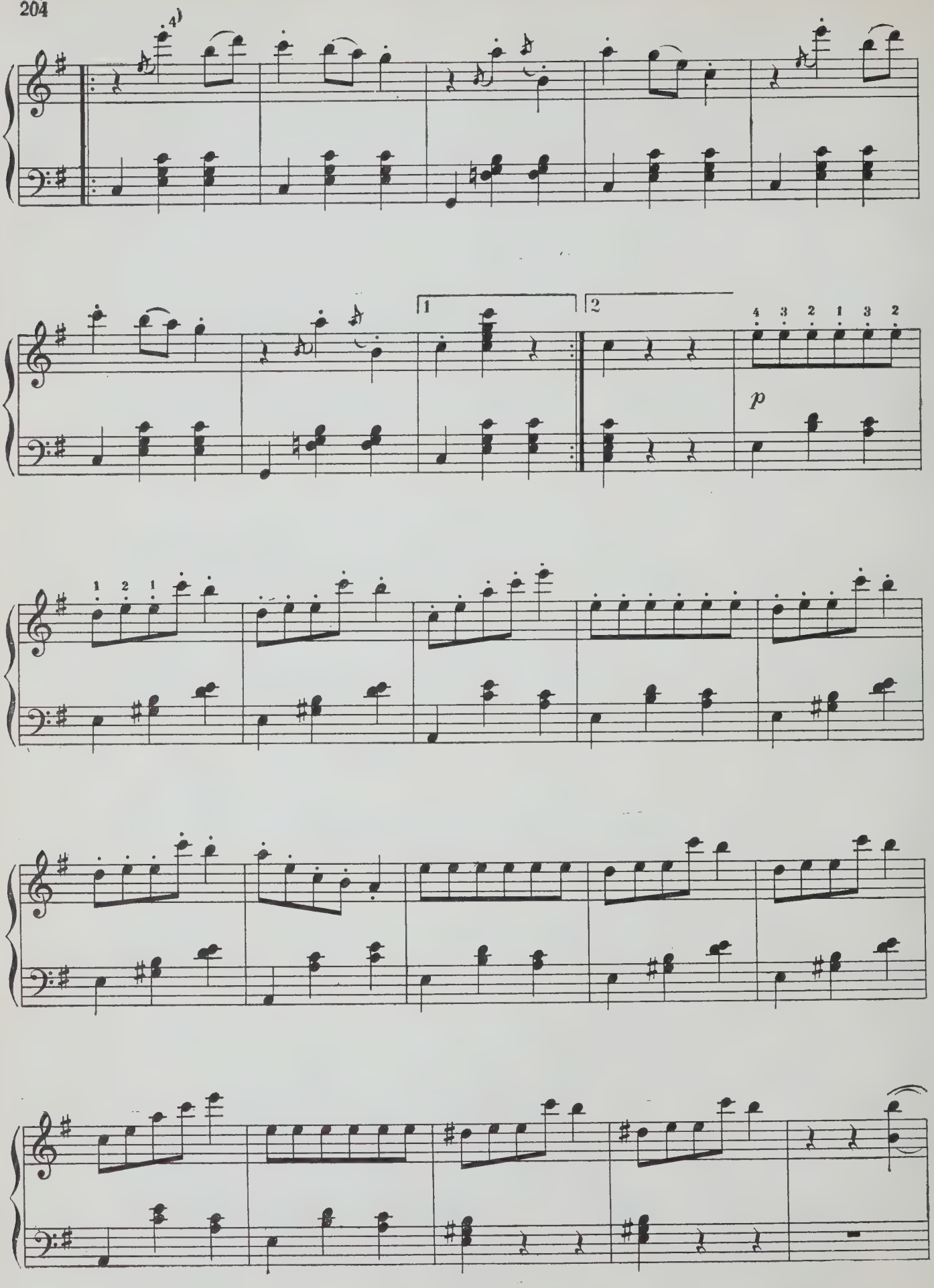
Финал

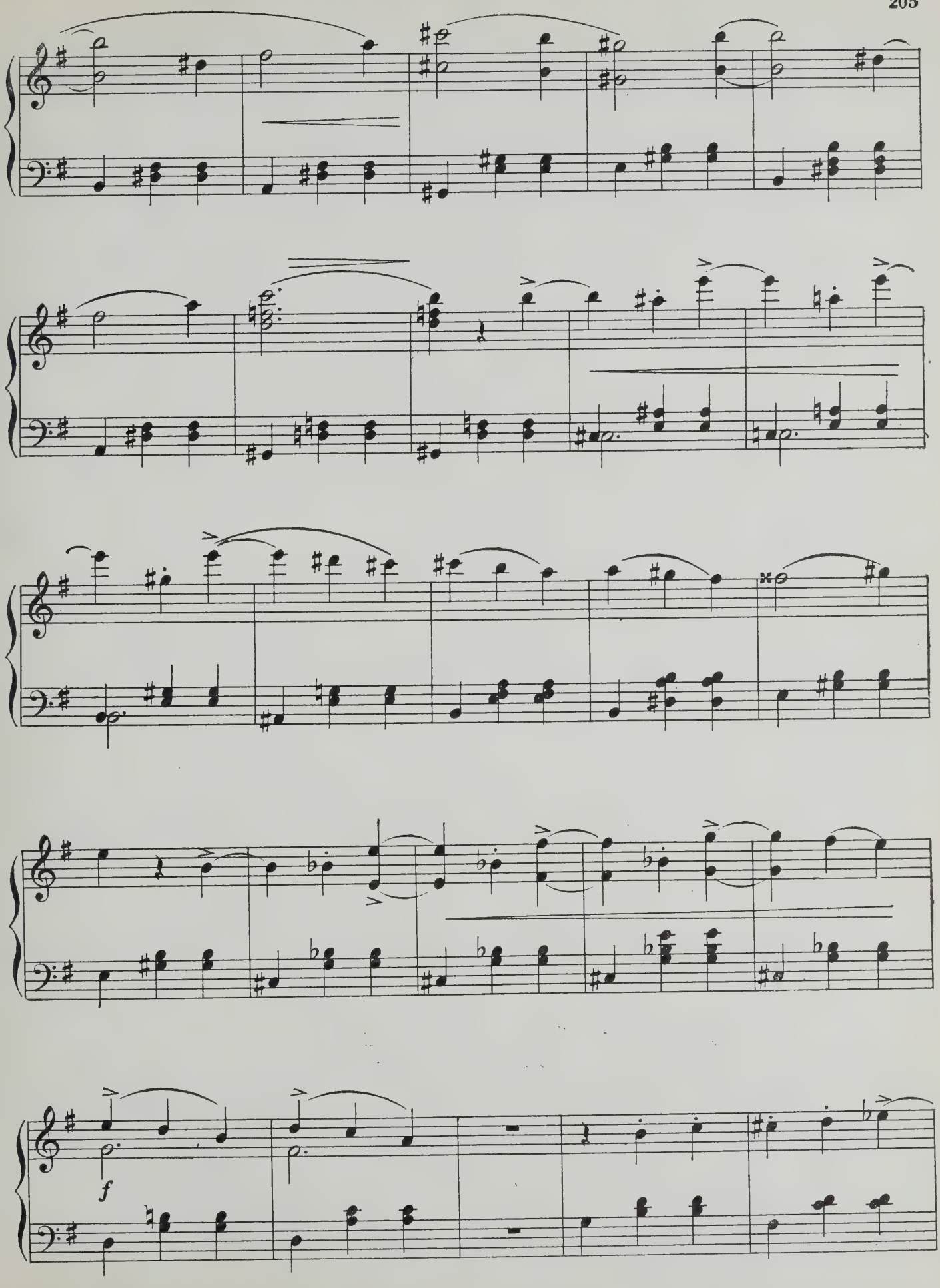


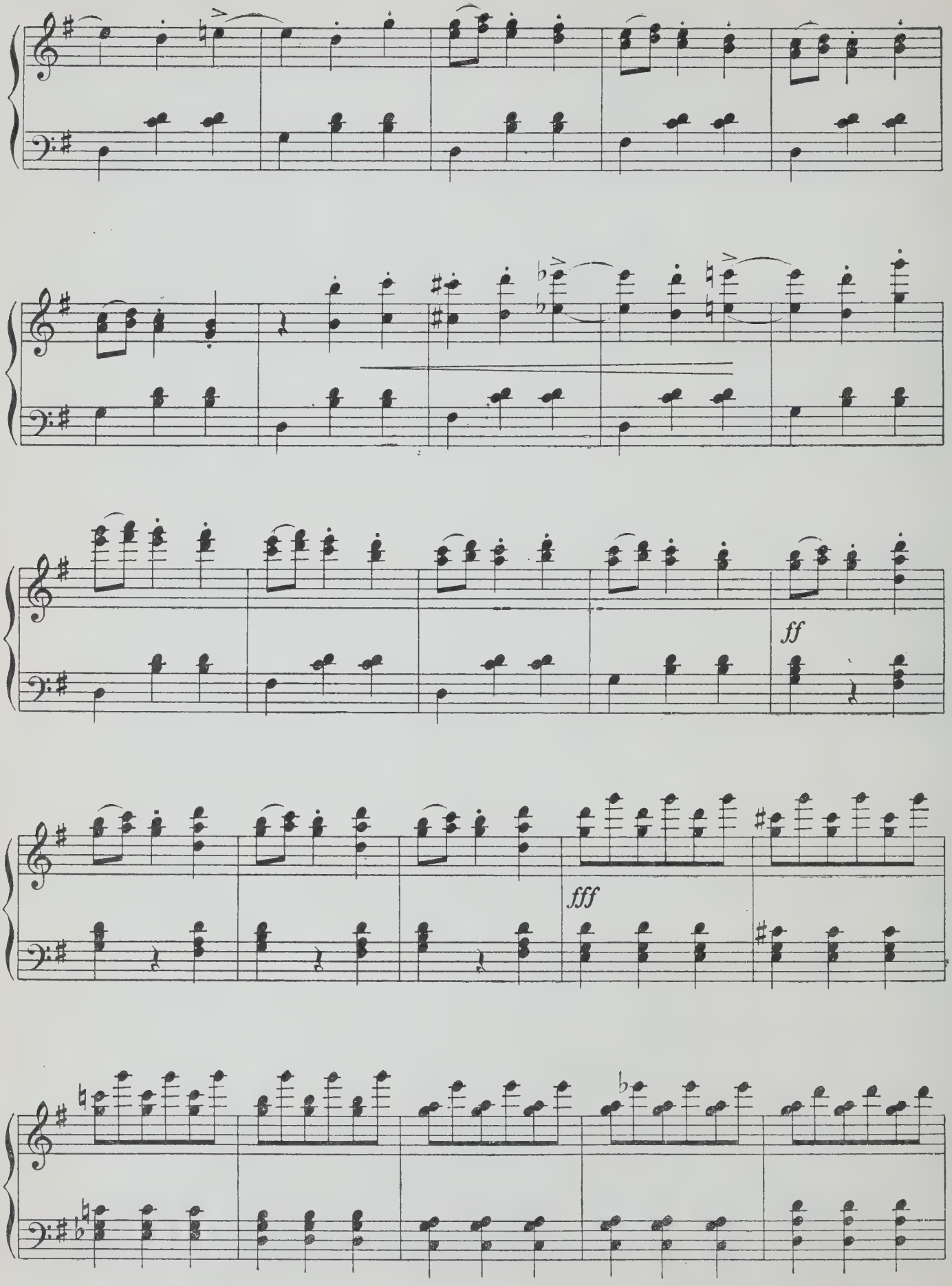


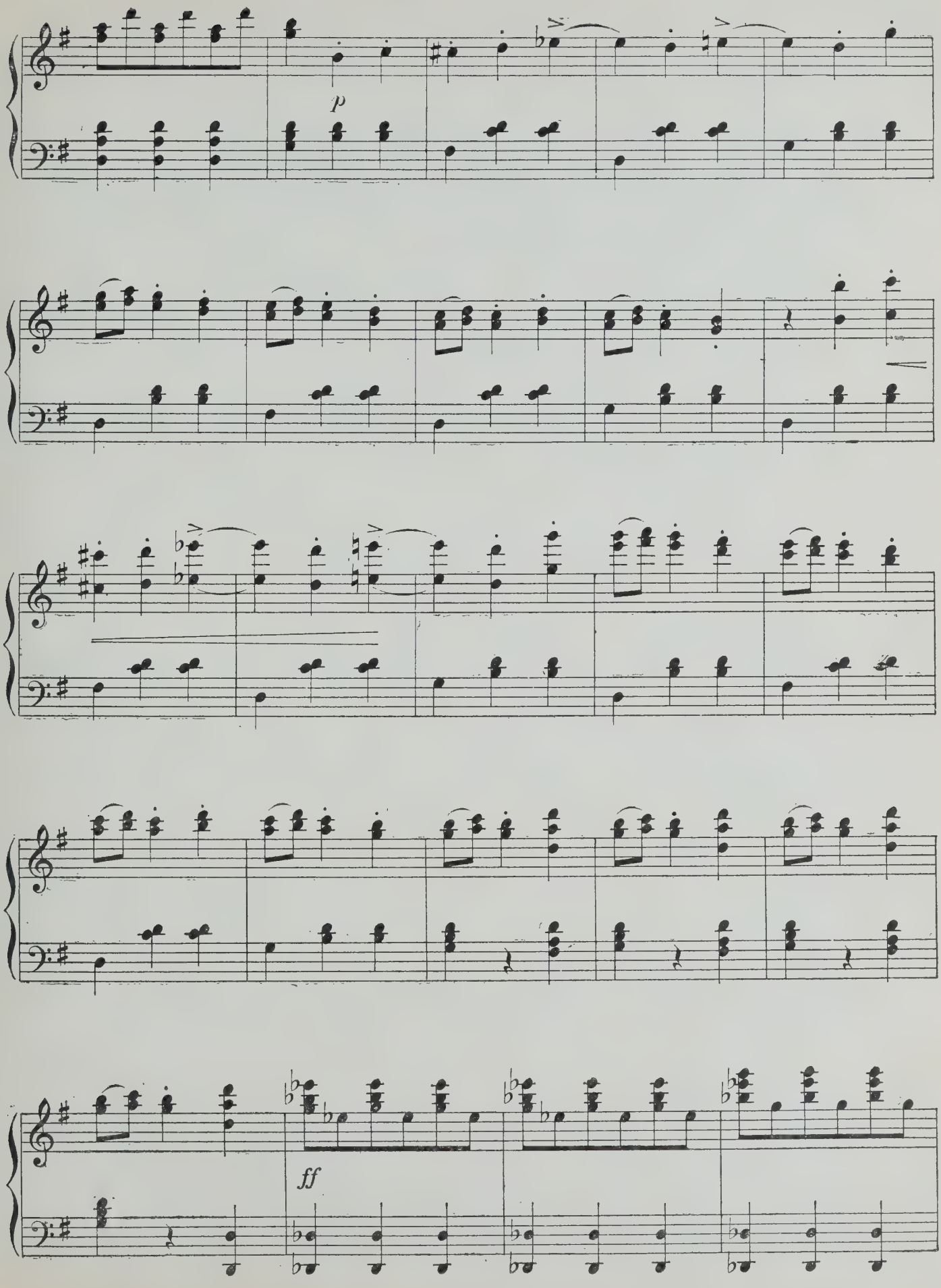


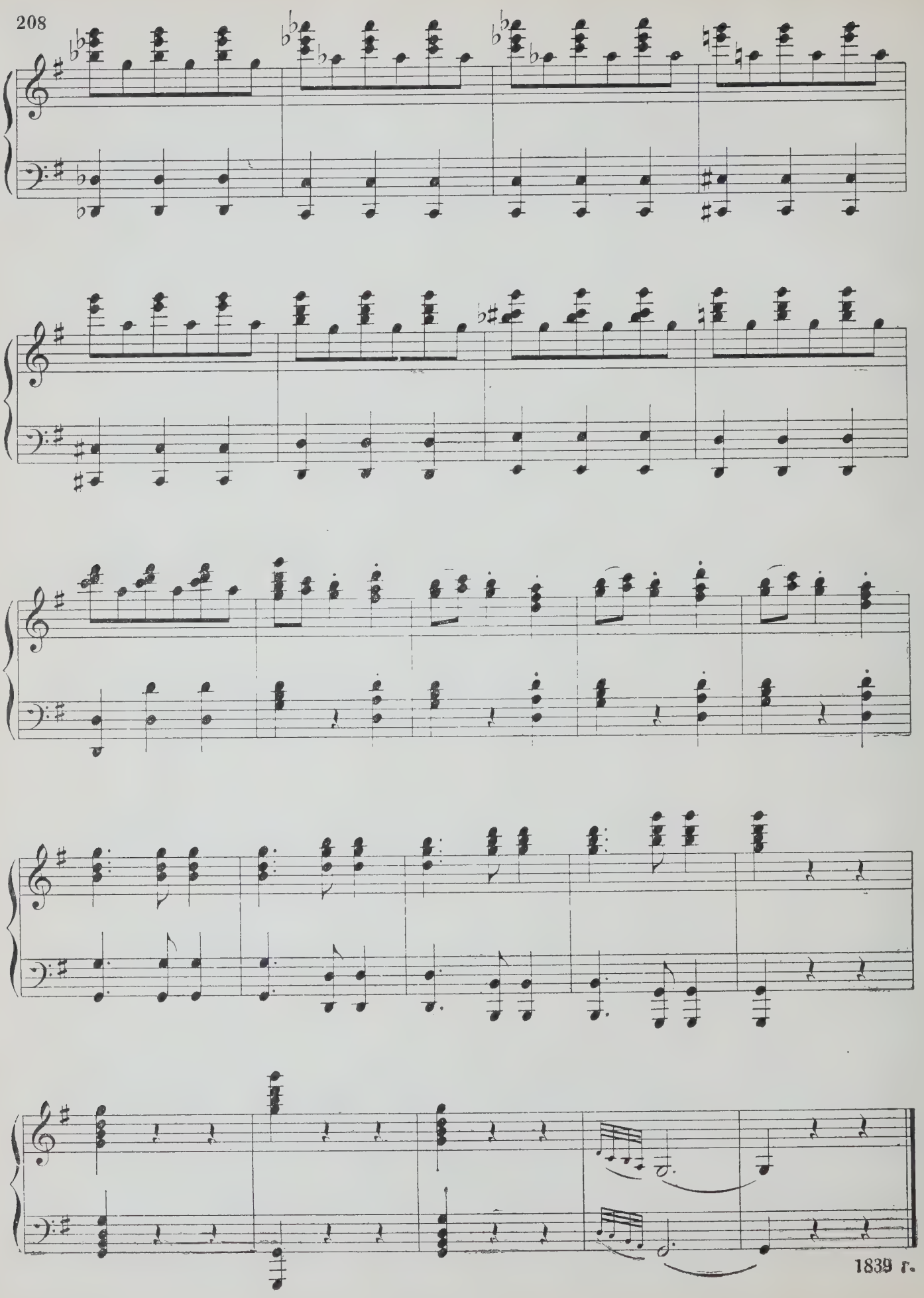

f
p
dolce
f


4)
1
2
4 3 2 1 3 2
p
1 2 1

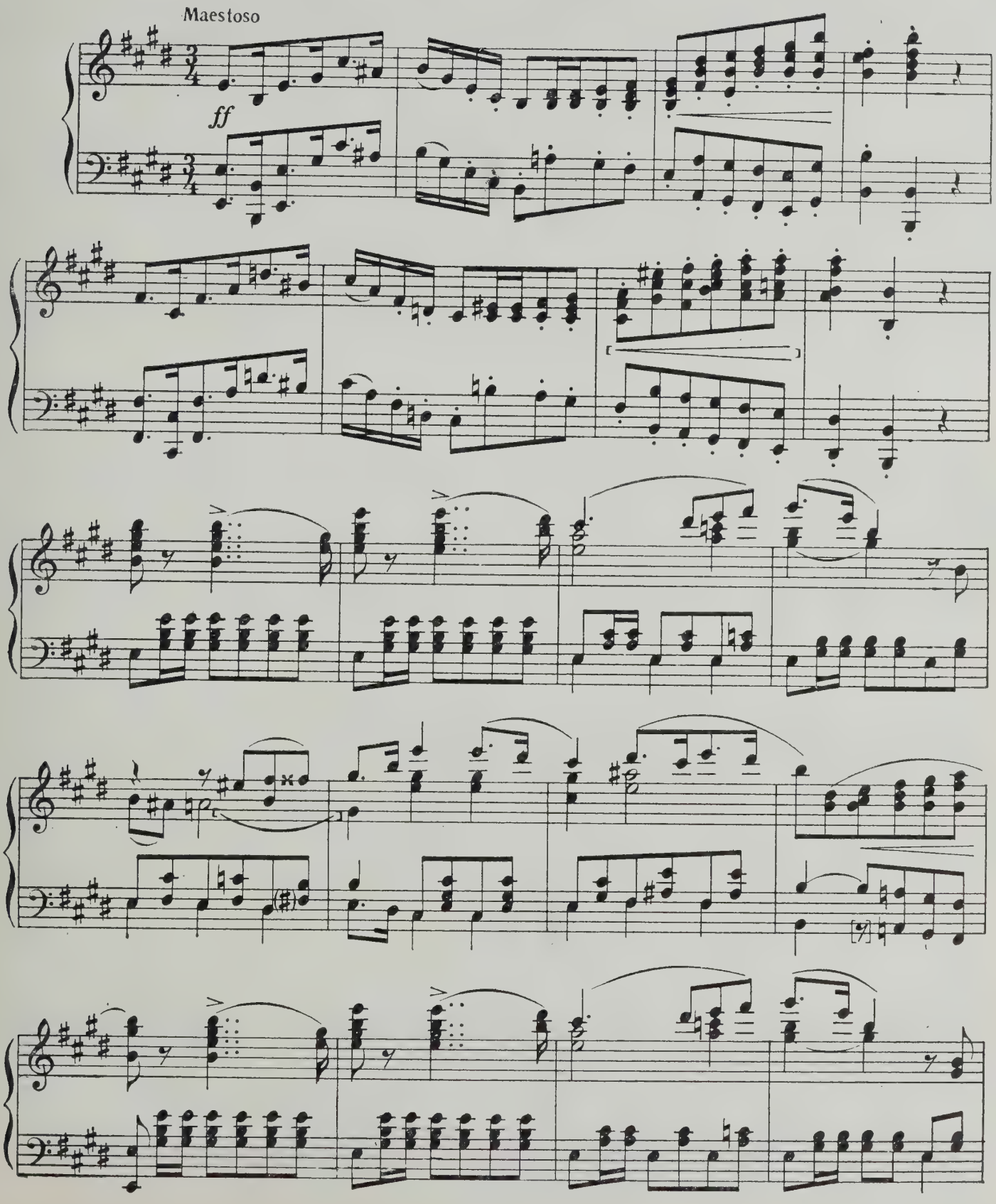

f

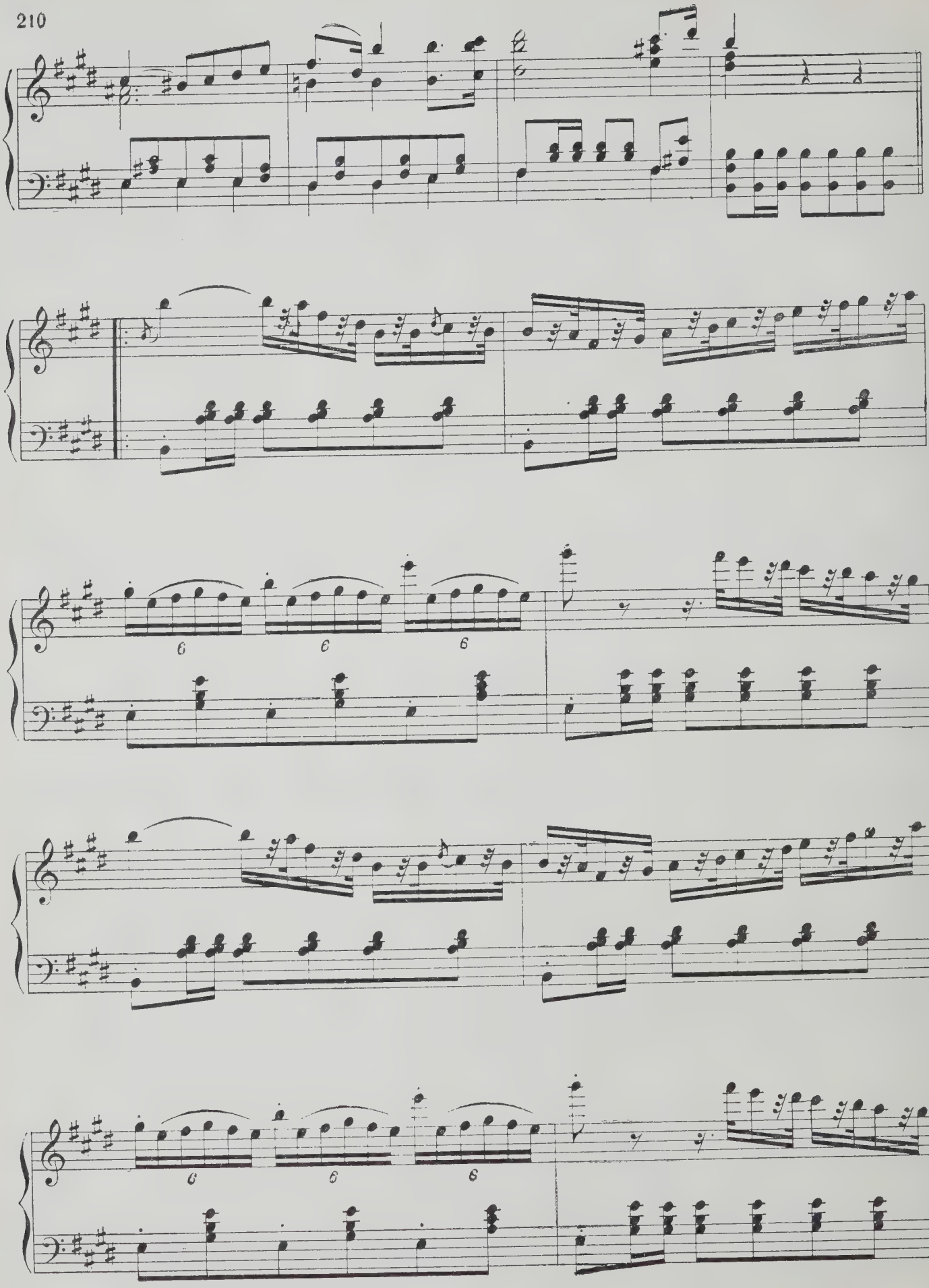

ff
fff

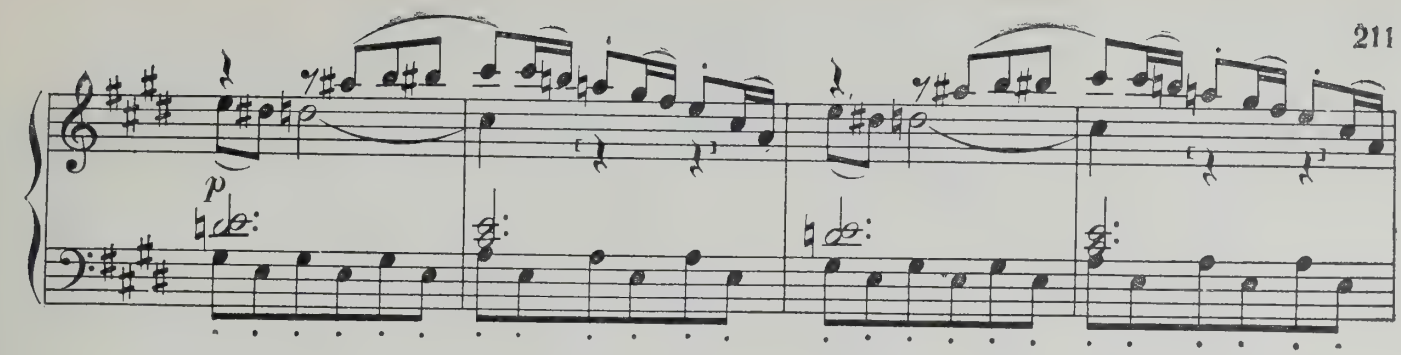

p
ff

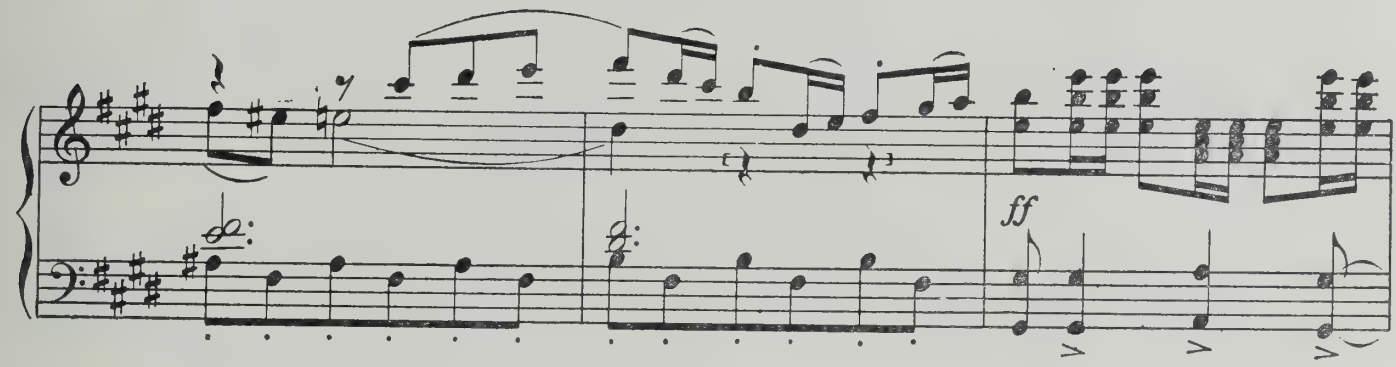


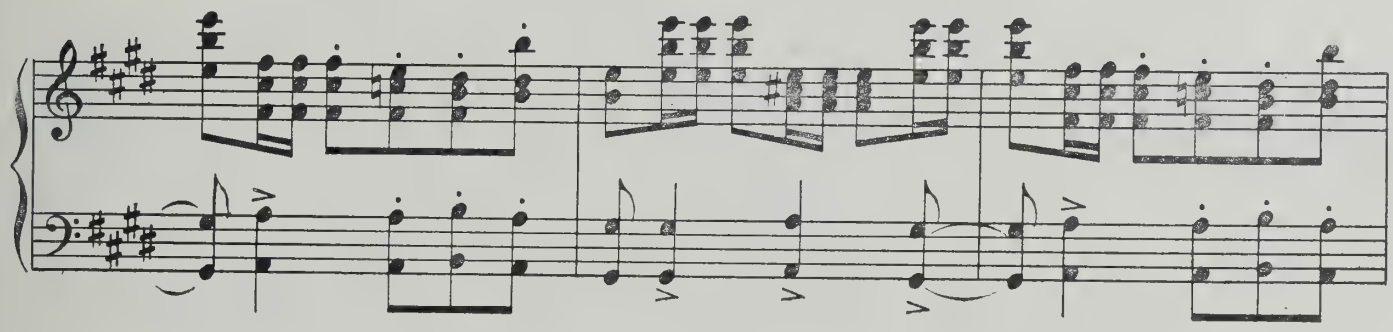
1839 г.

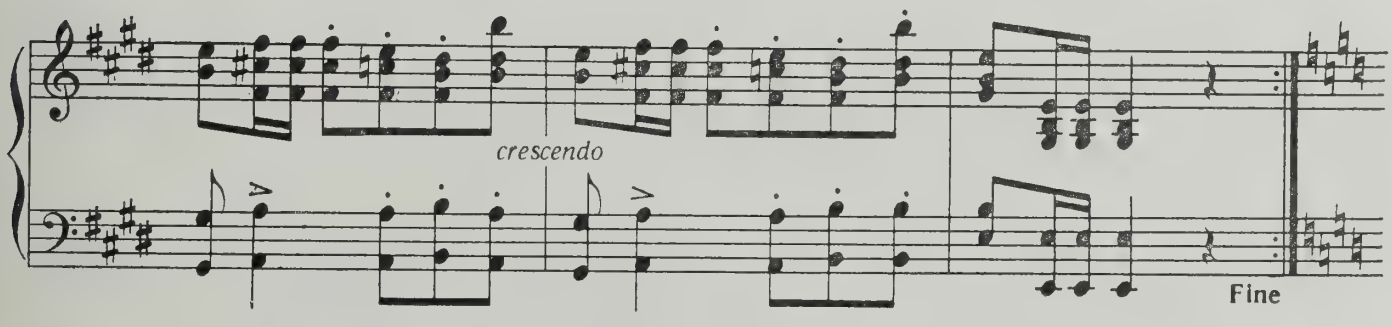

Maestoso
ff

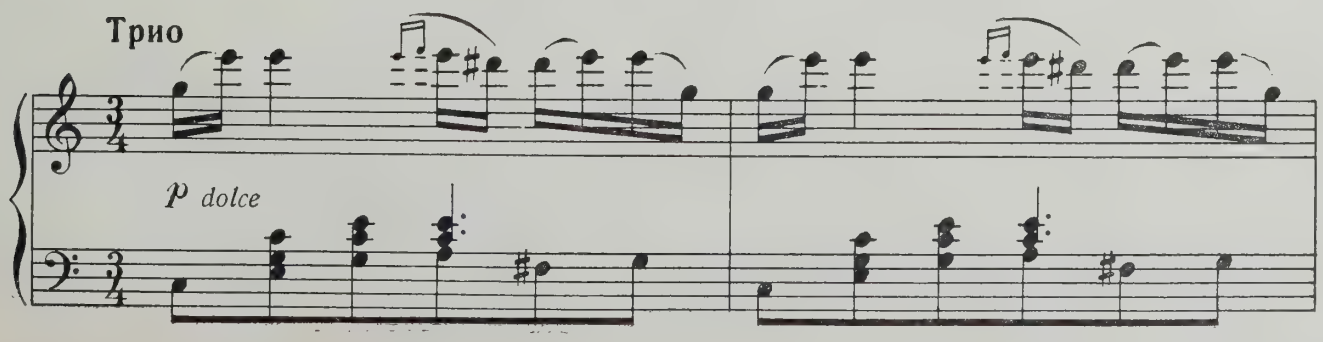


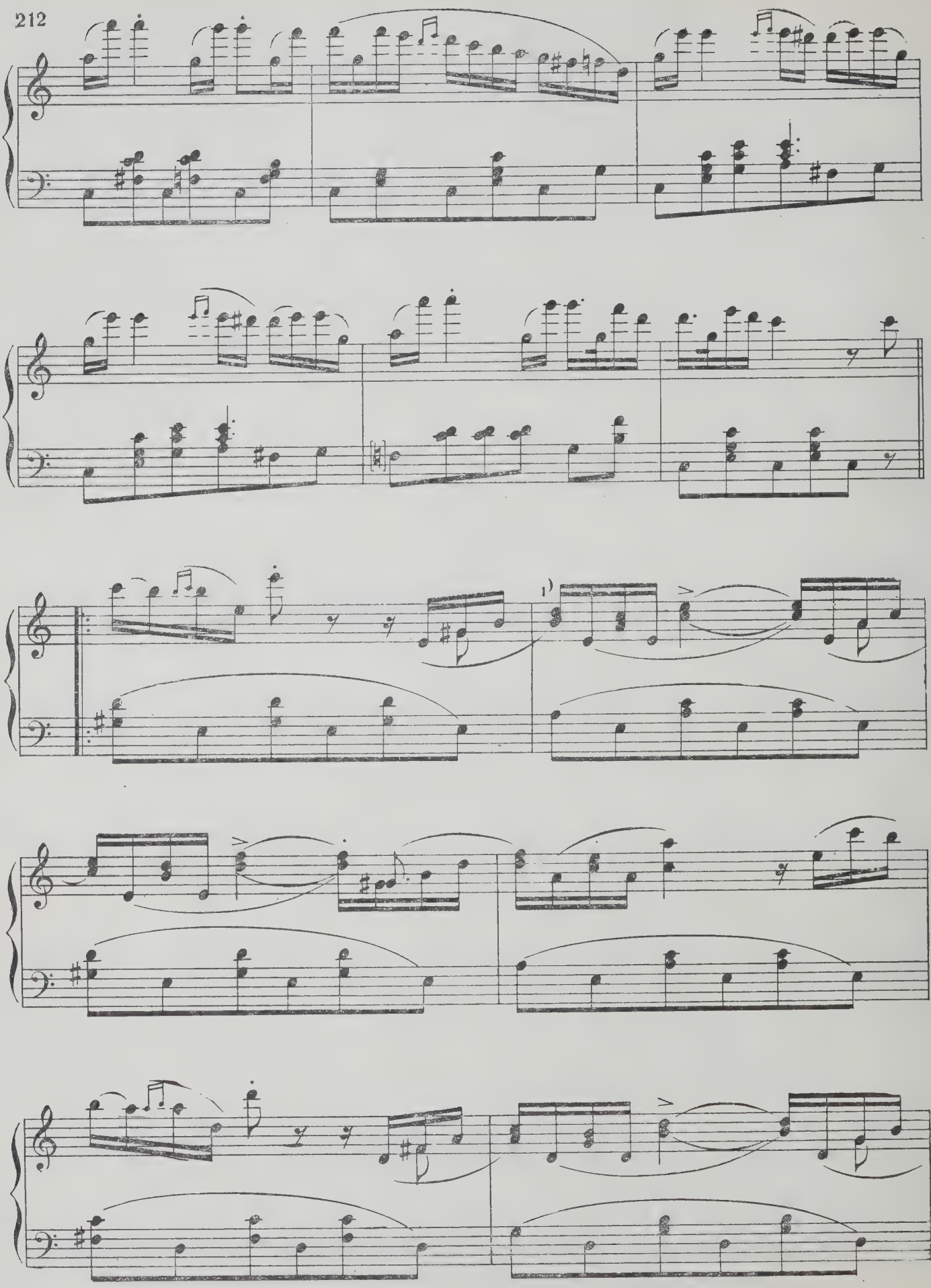

p

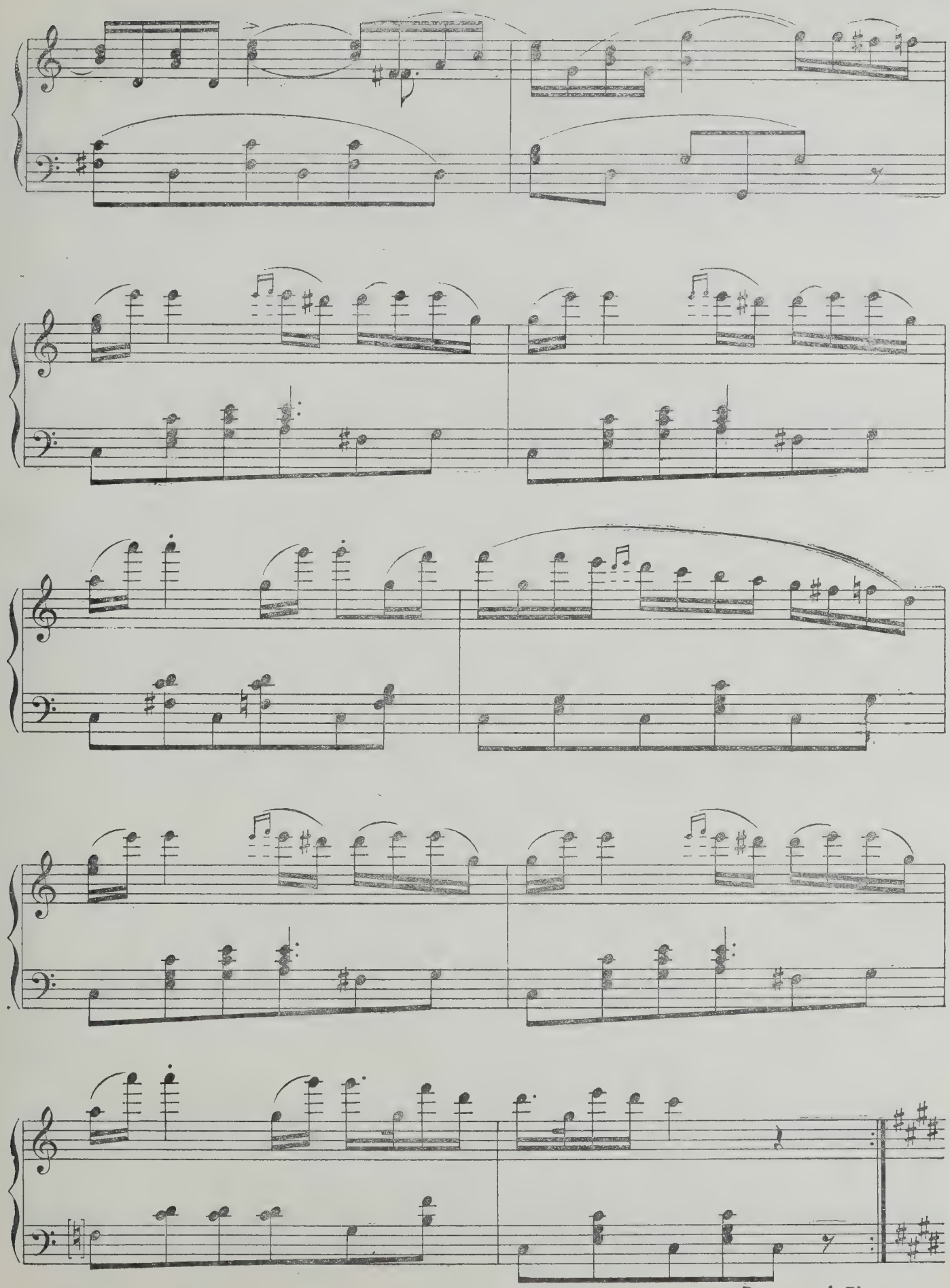

ff




crescendo
Fine


Трио
p dolce

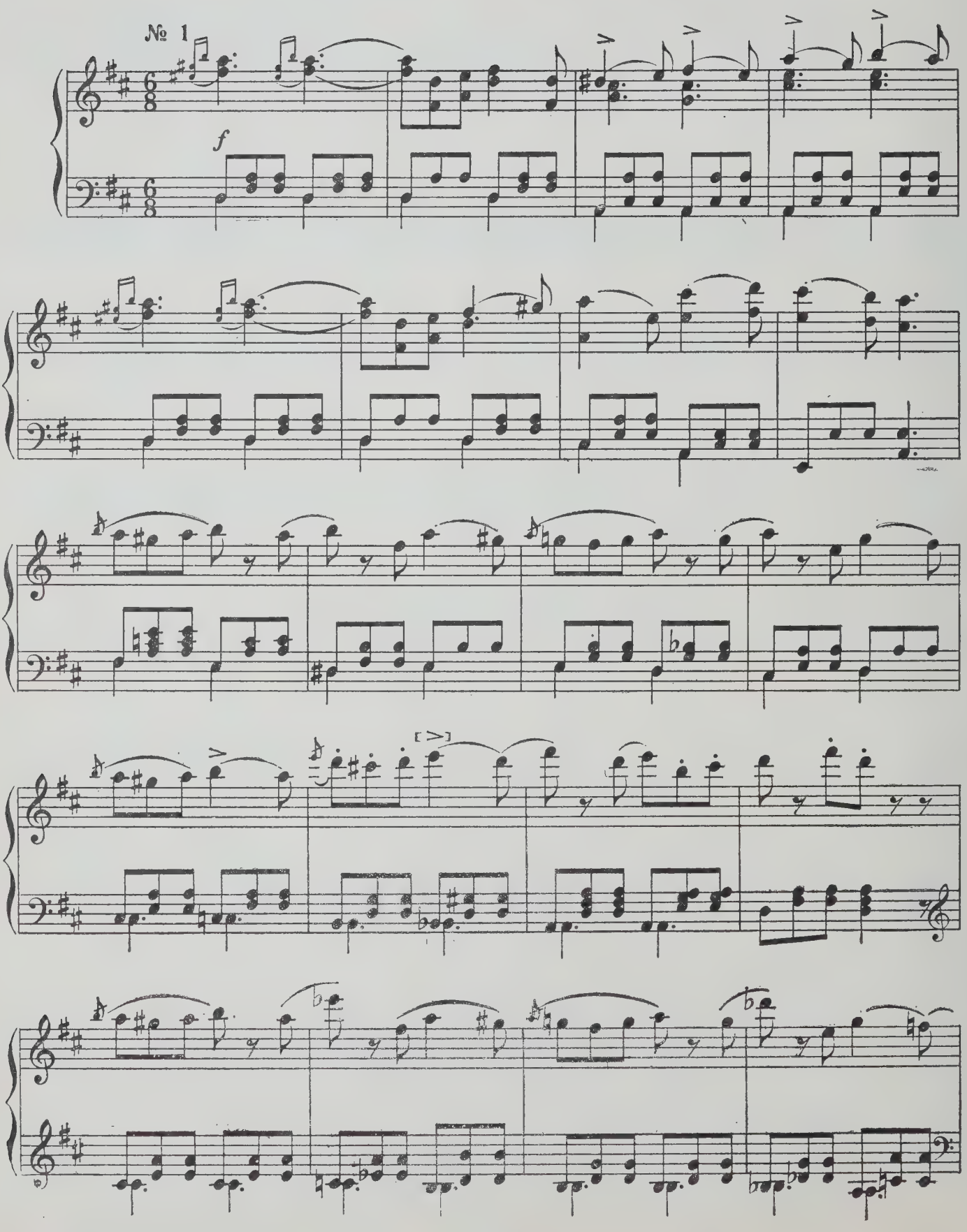


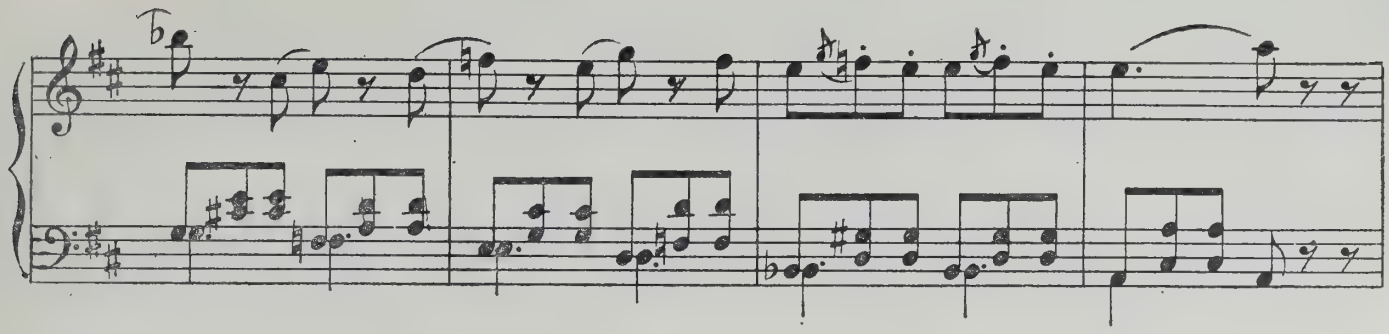


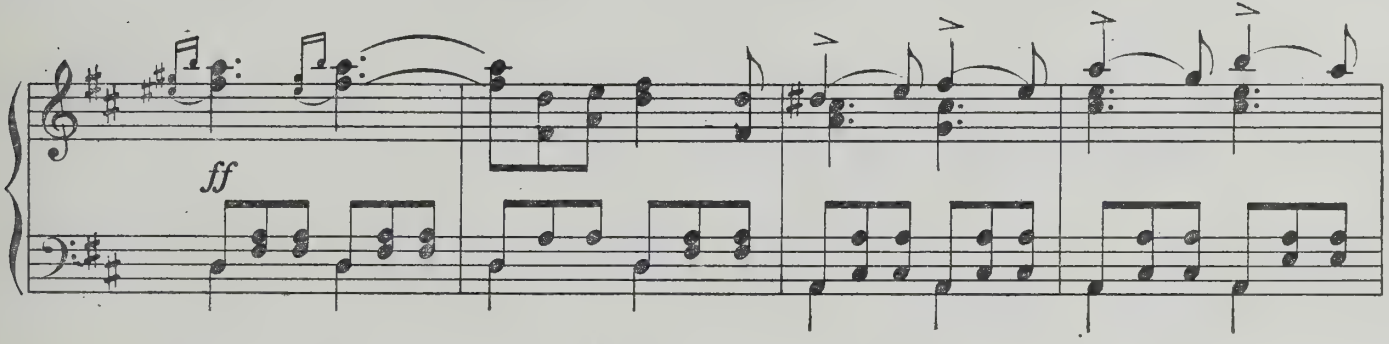
Da capo al Fine

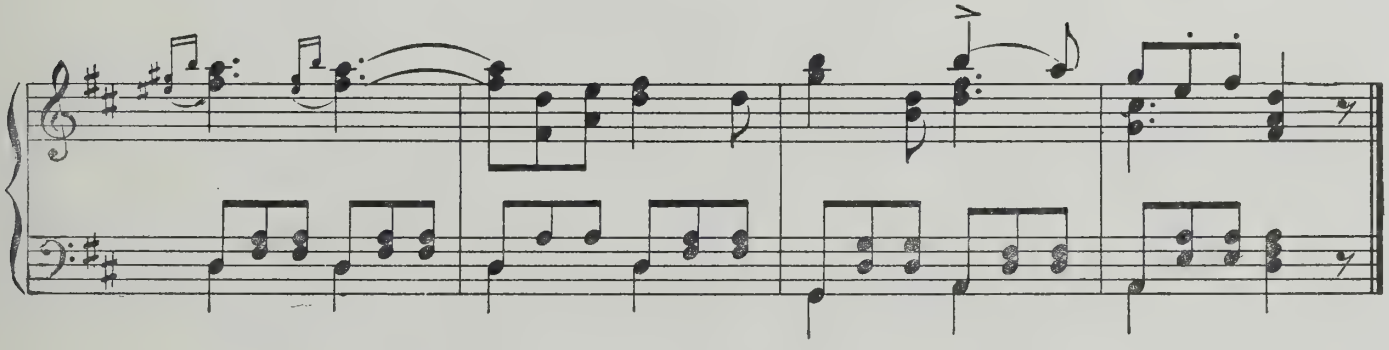
1839 г.

КОНТРАДАНС

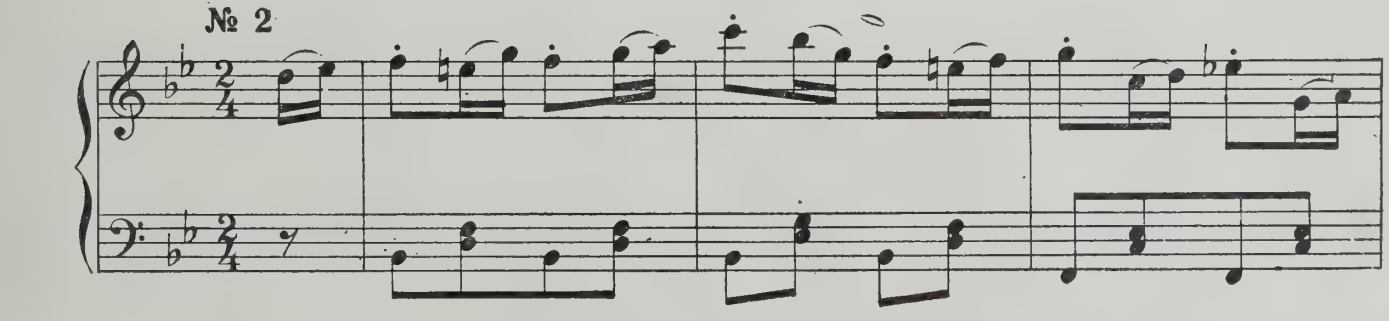


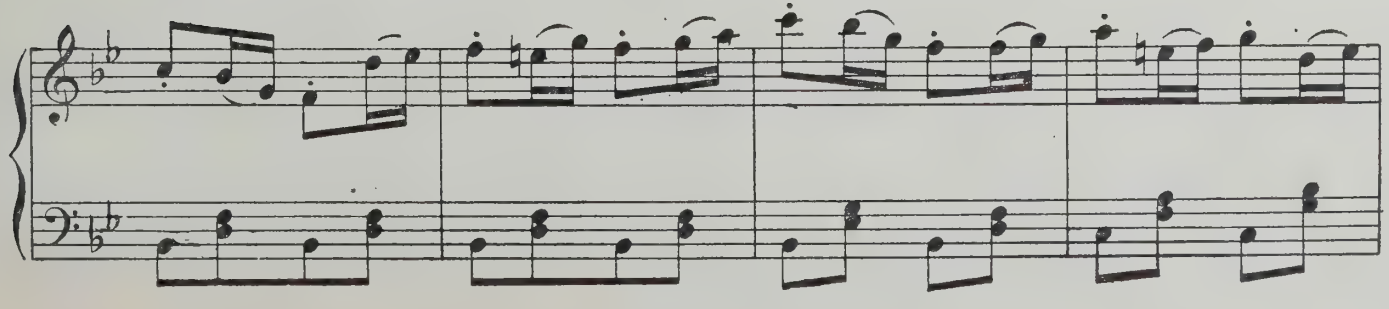


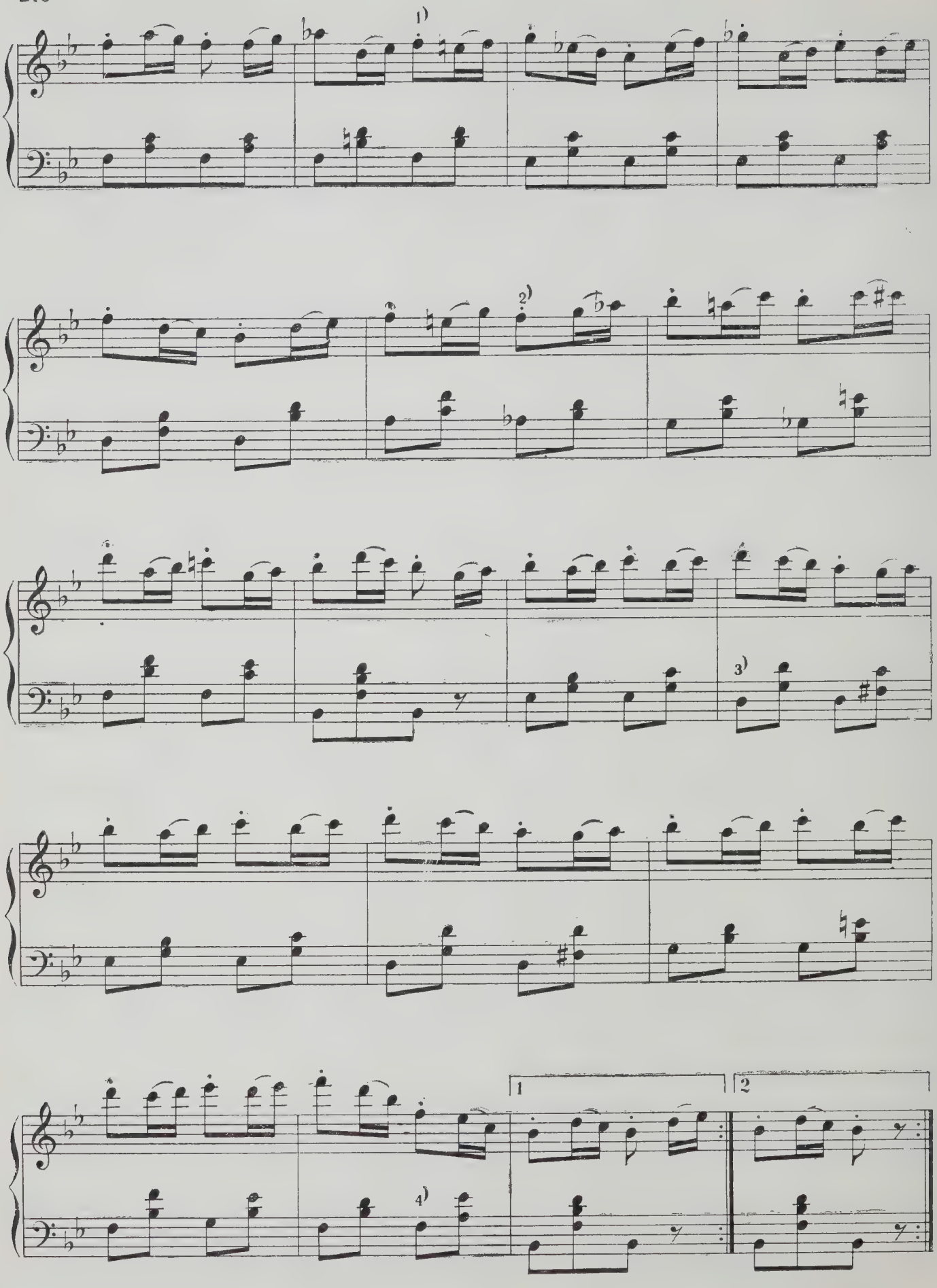


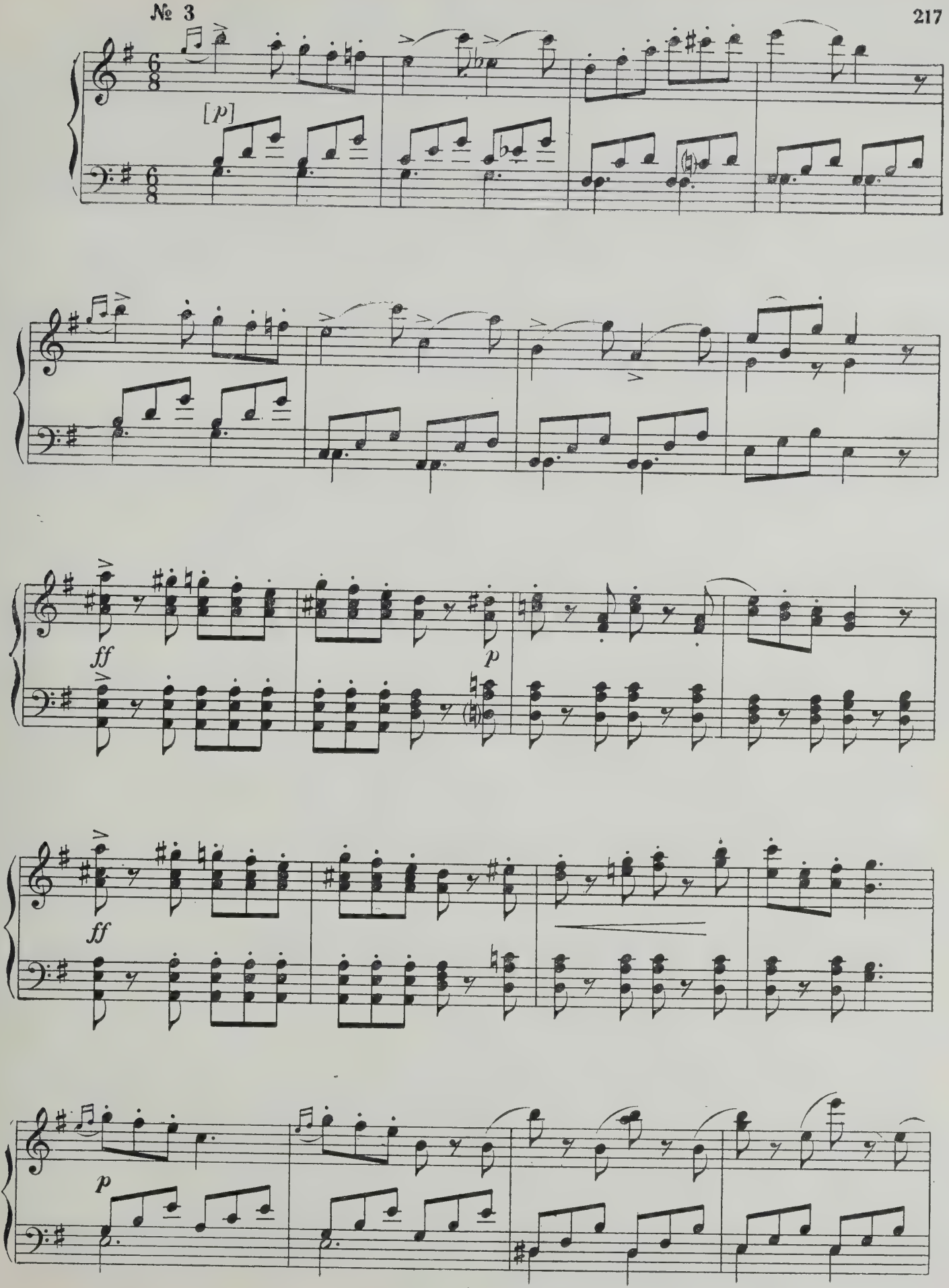


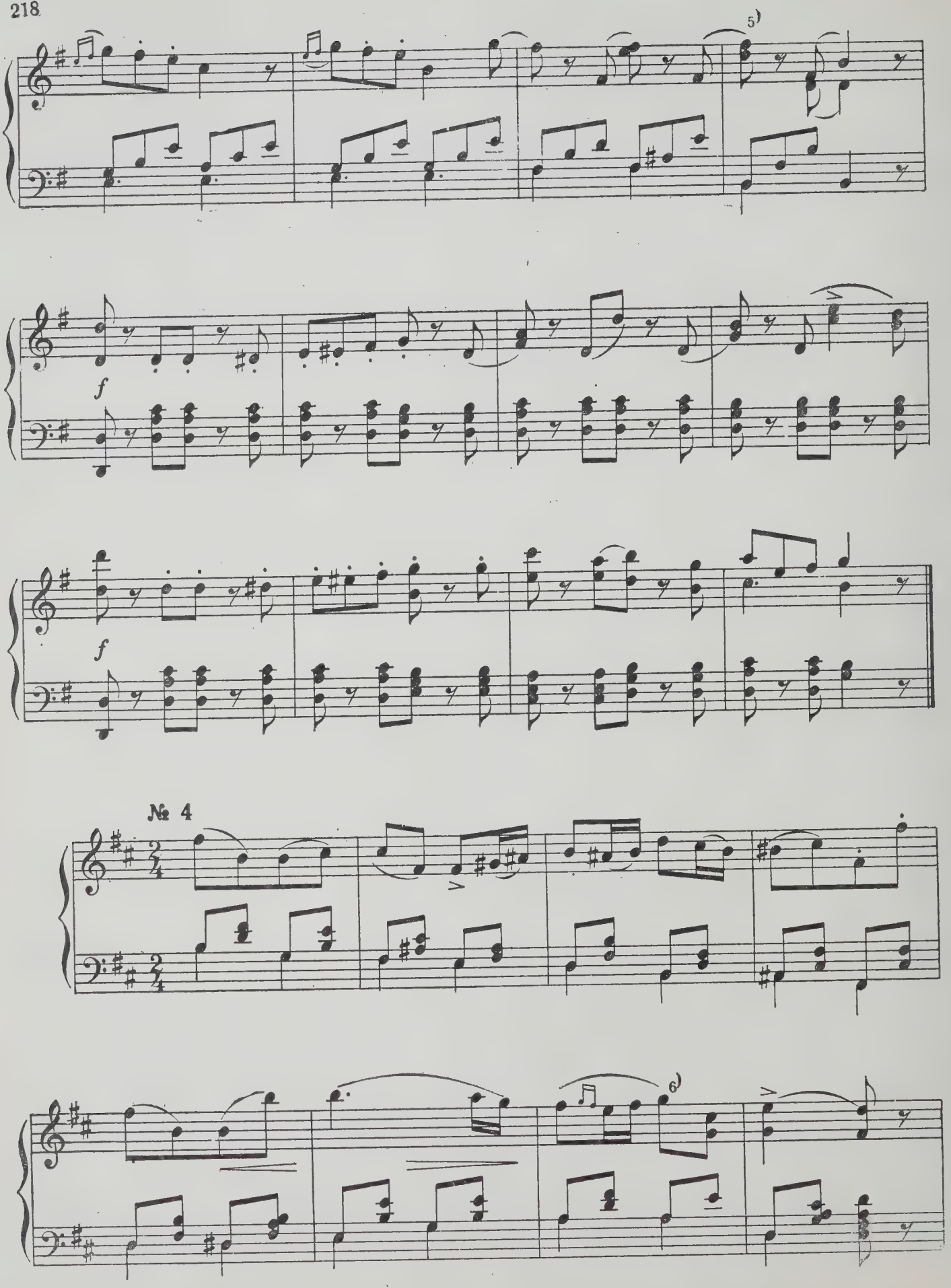
№ 2

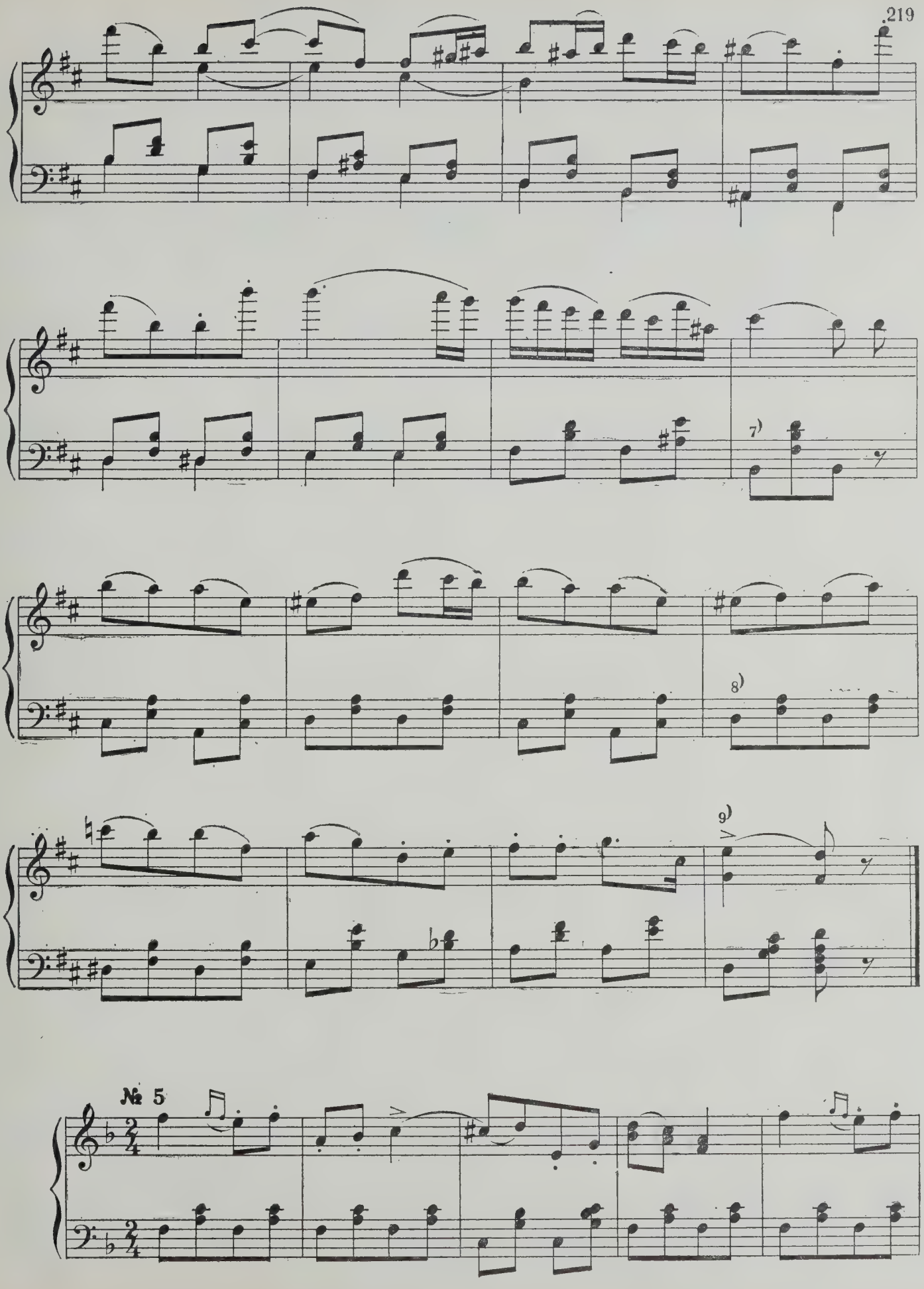


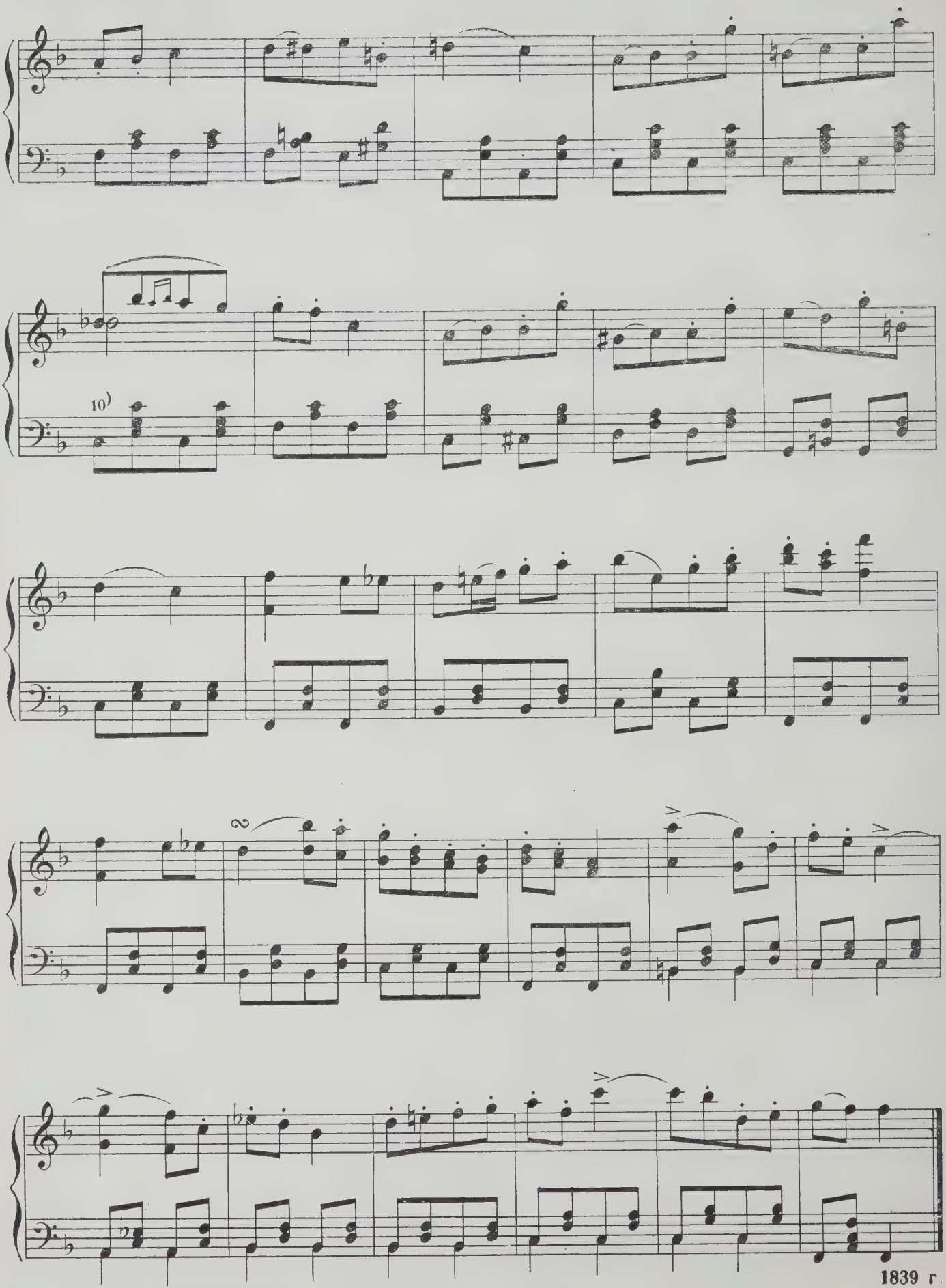



1)
2)
3)
4)
1
2


[p]
ff
p
ff
p

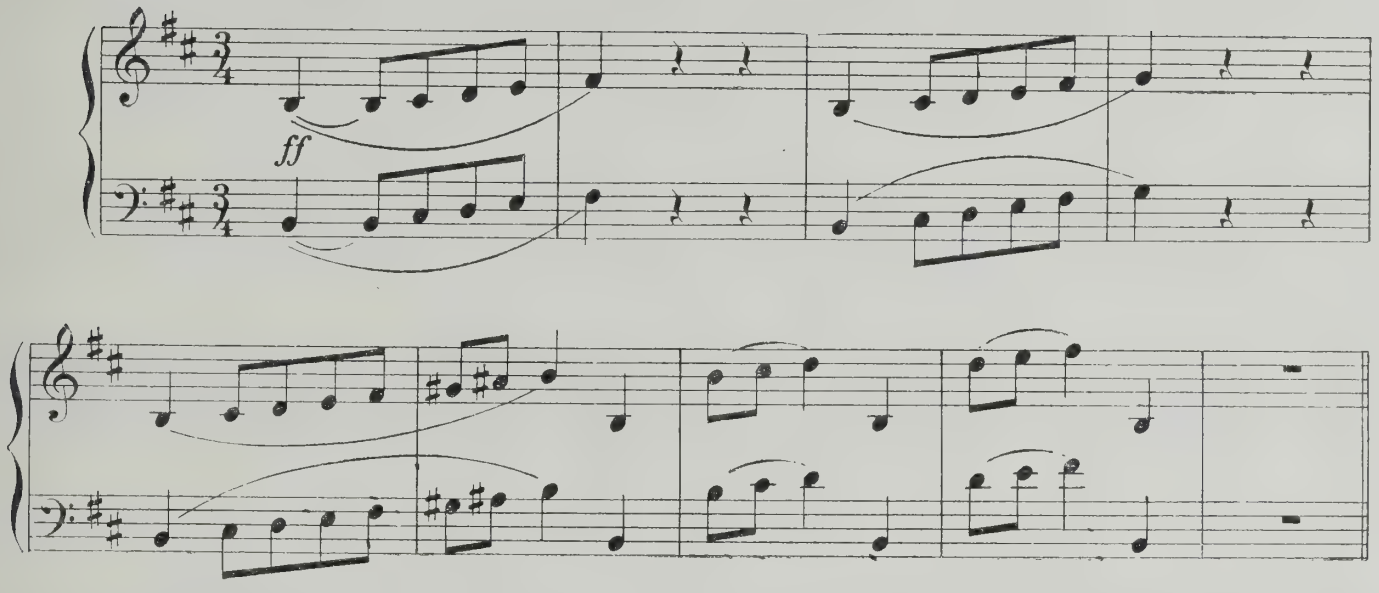

5)
f
f
№ 4
6)


7)
8)
9)
№ 5


10)

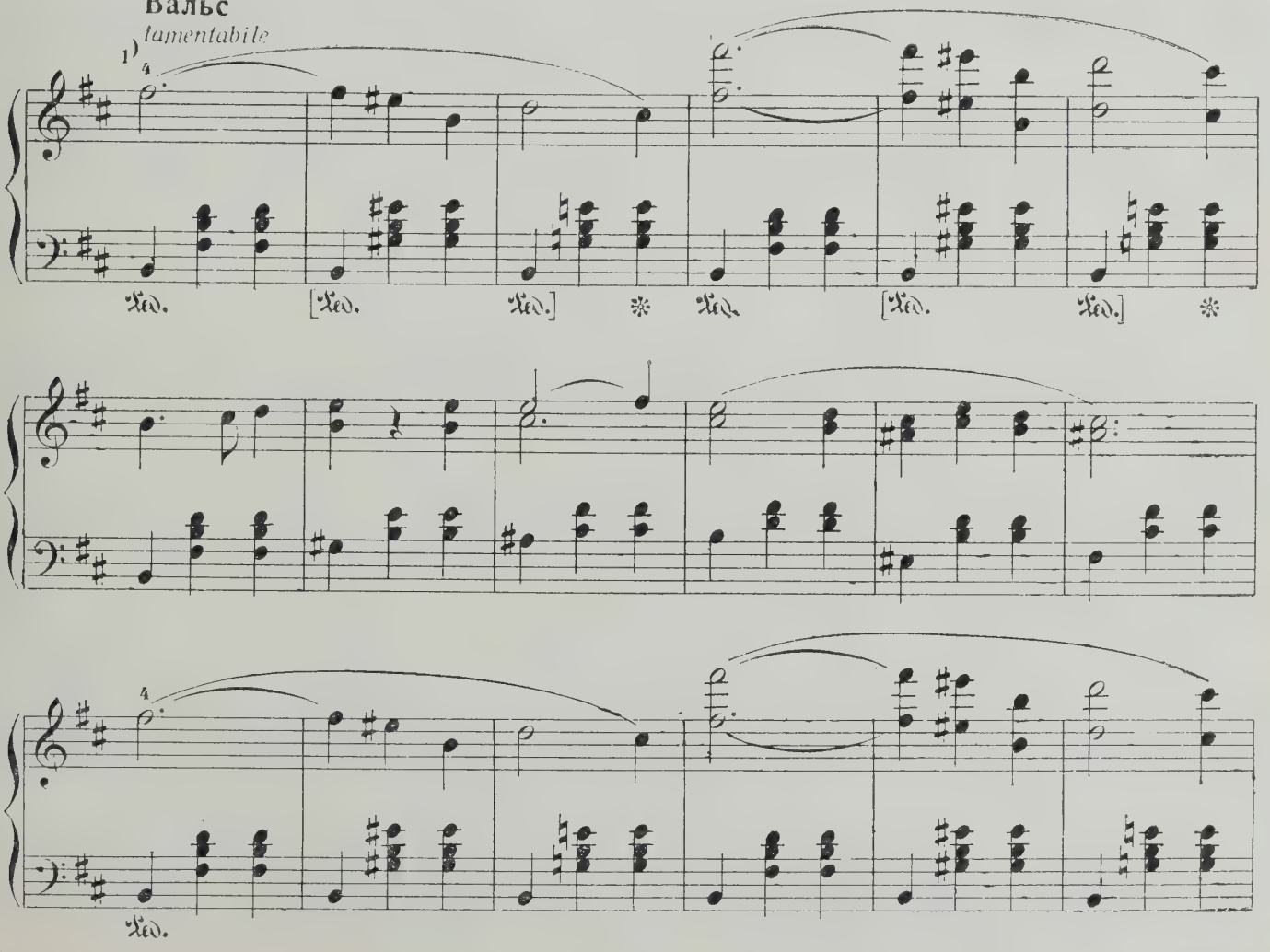
ВАЛЬС-ФАНТАЗИЯ

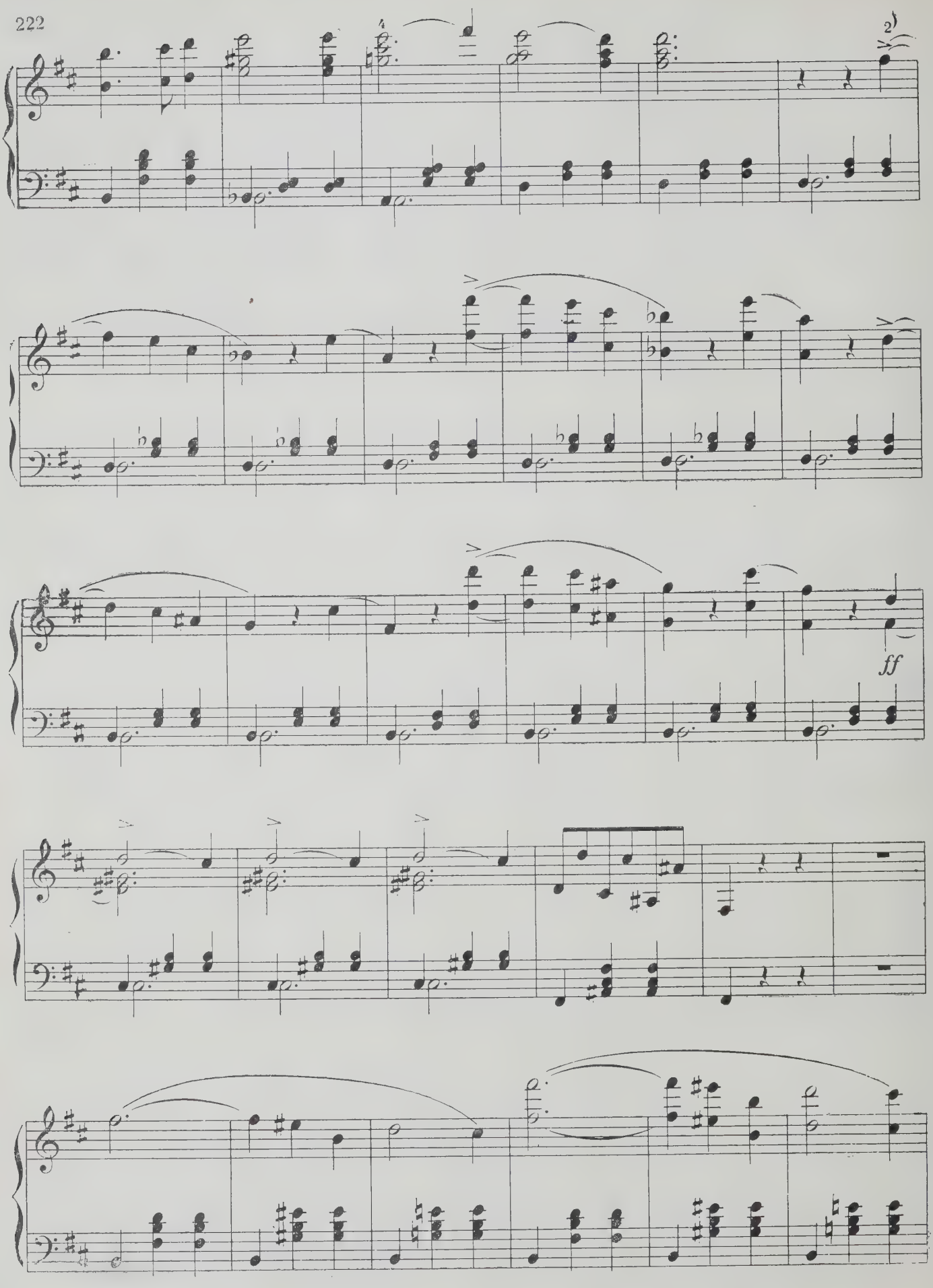
Интродукция

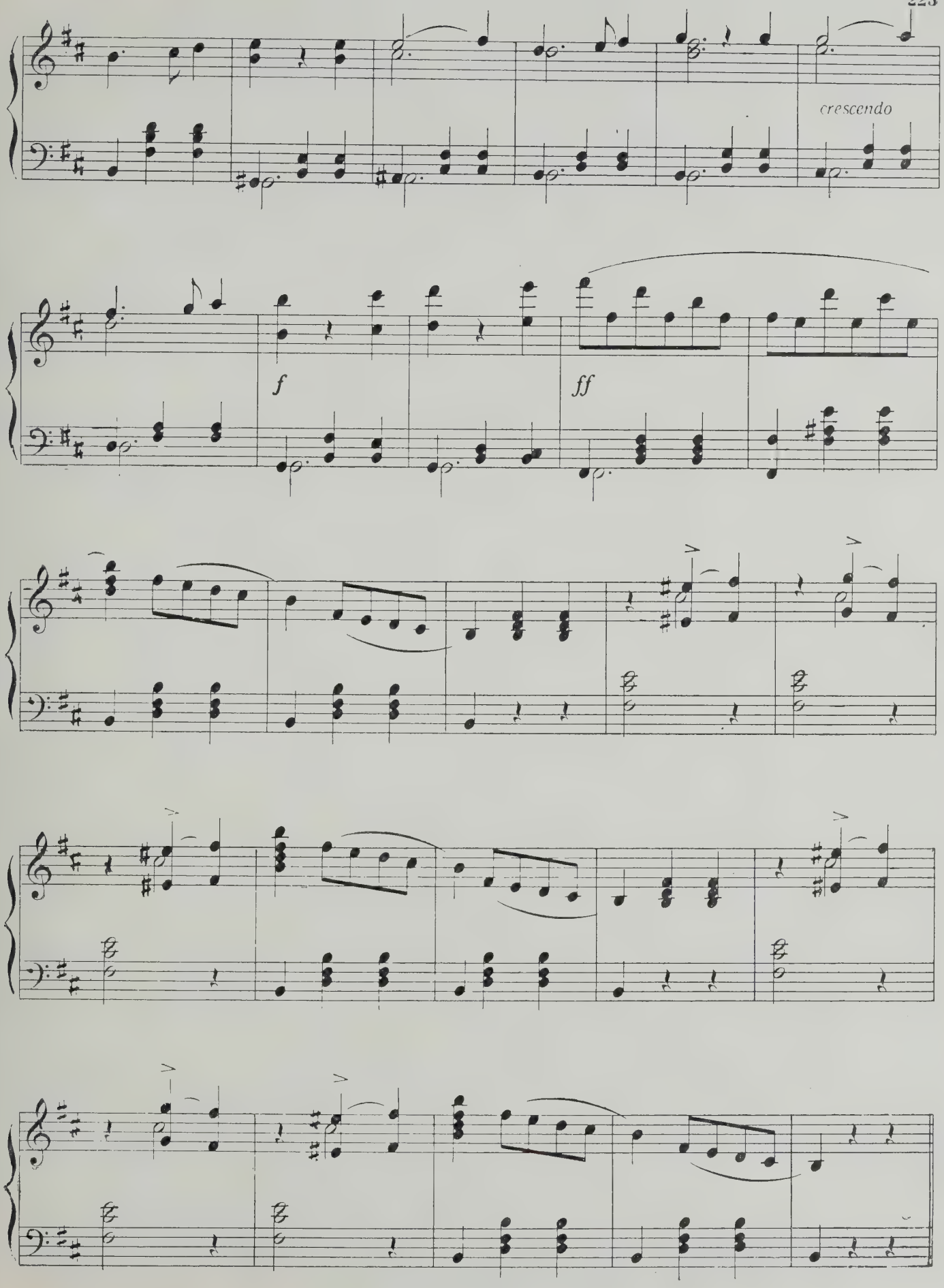


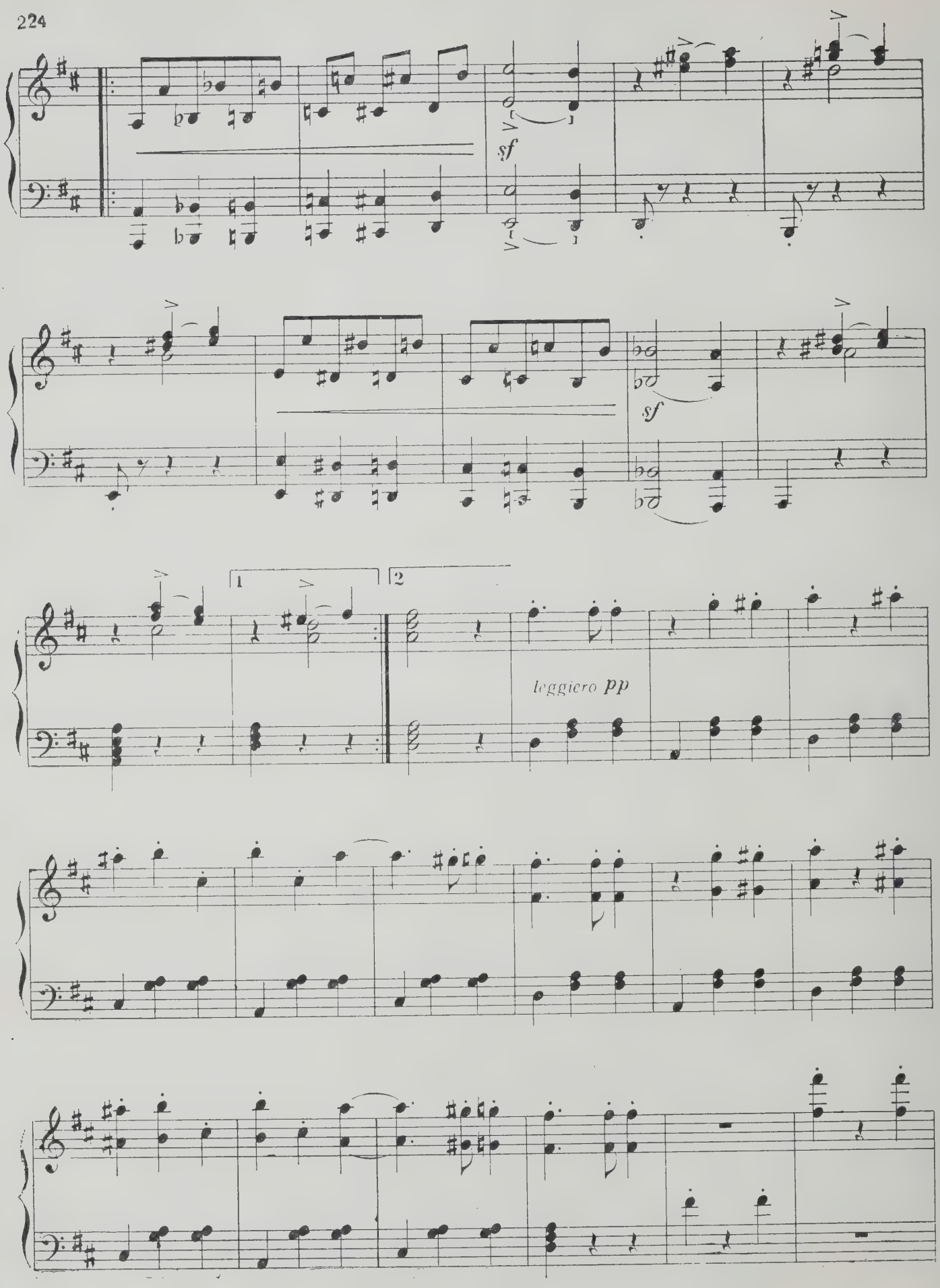
Вальс

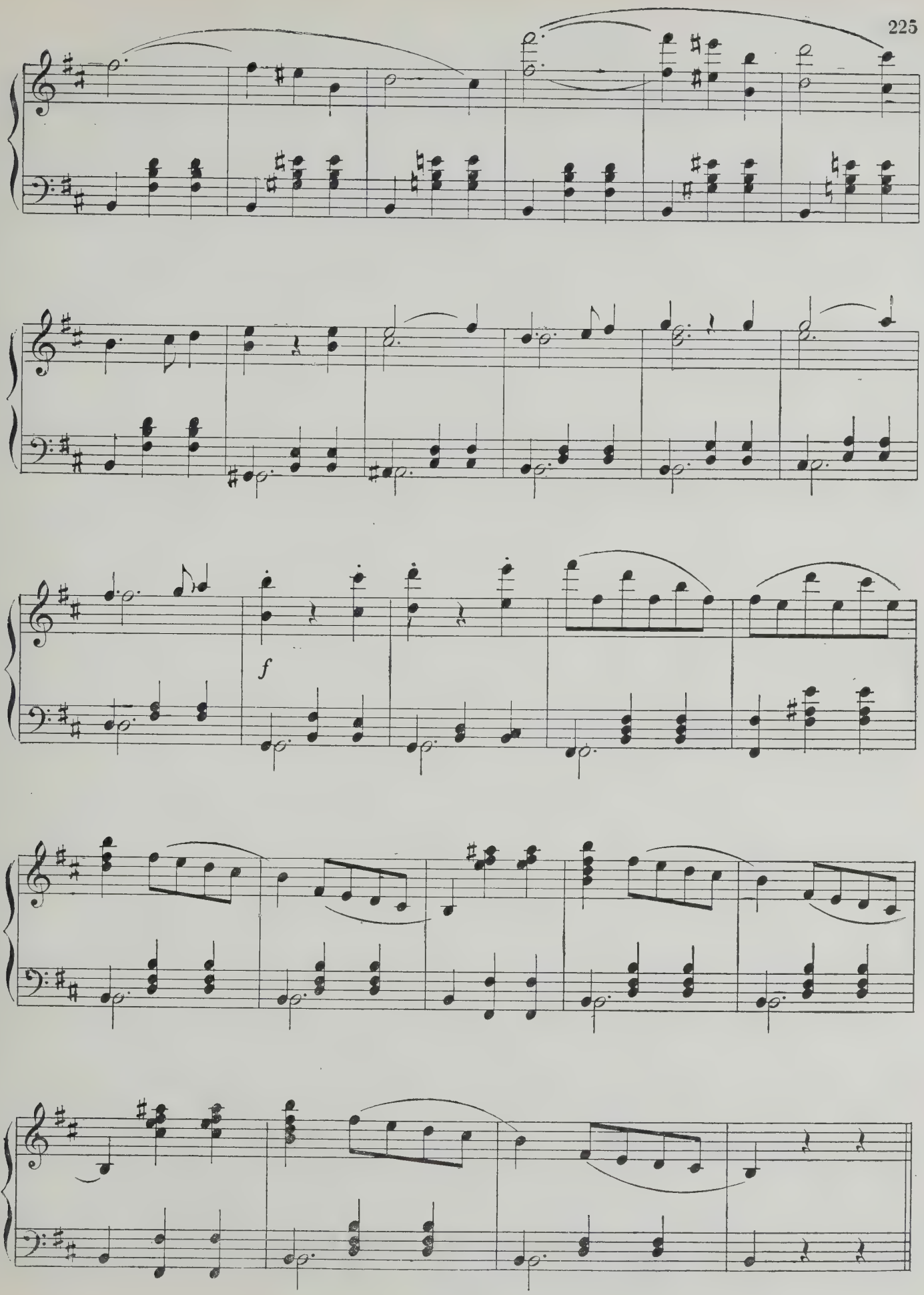
lamentabile

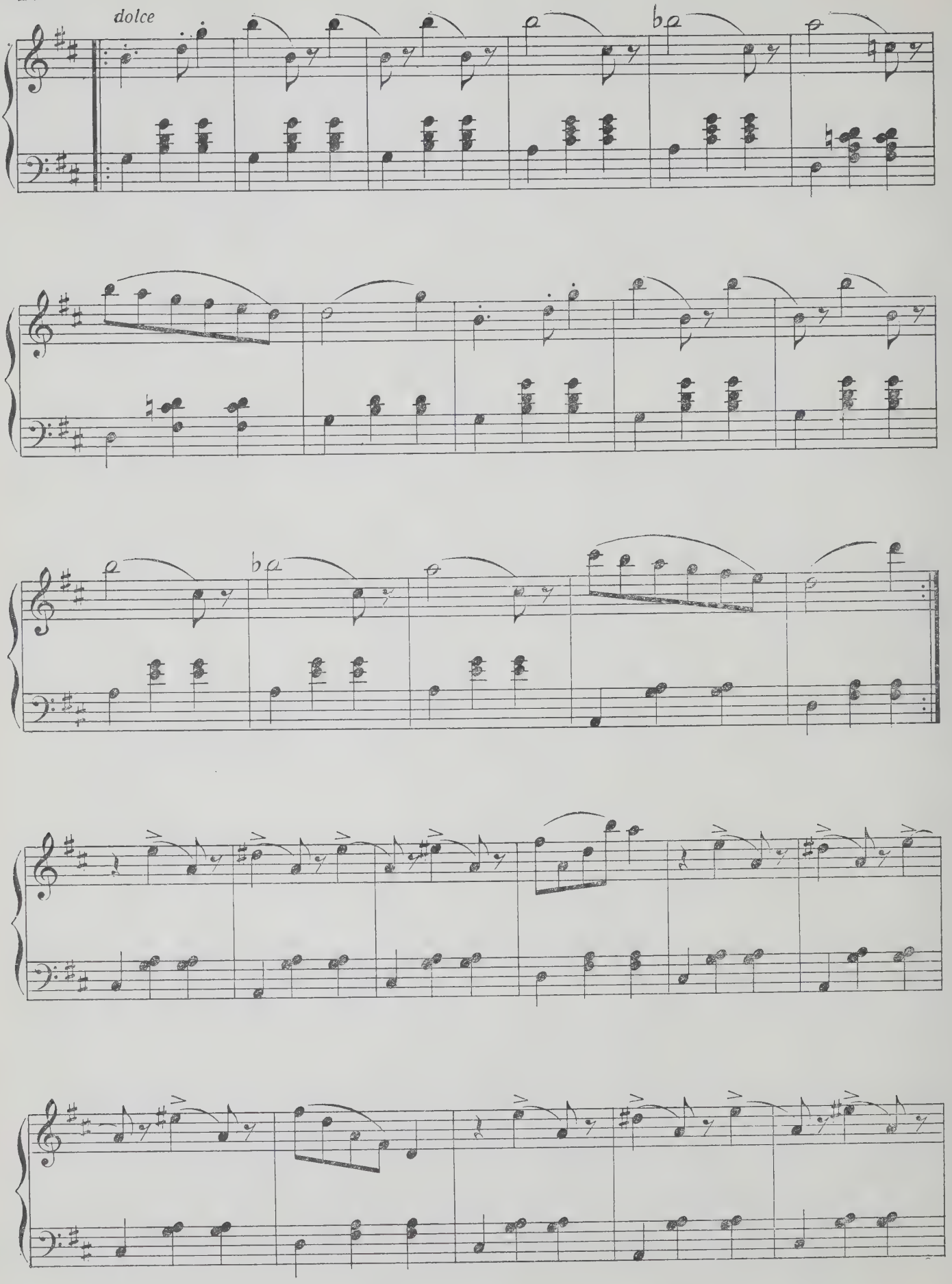


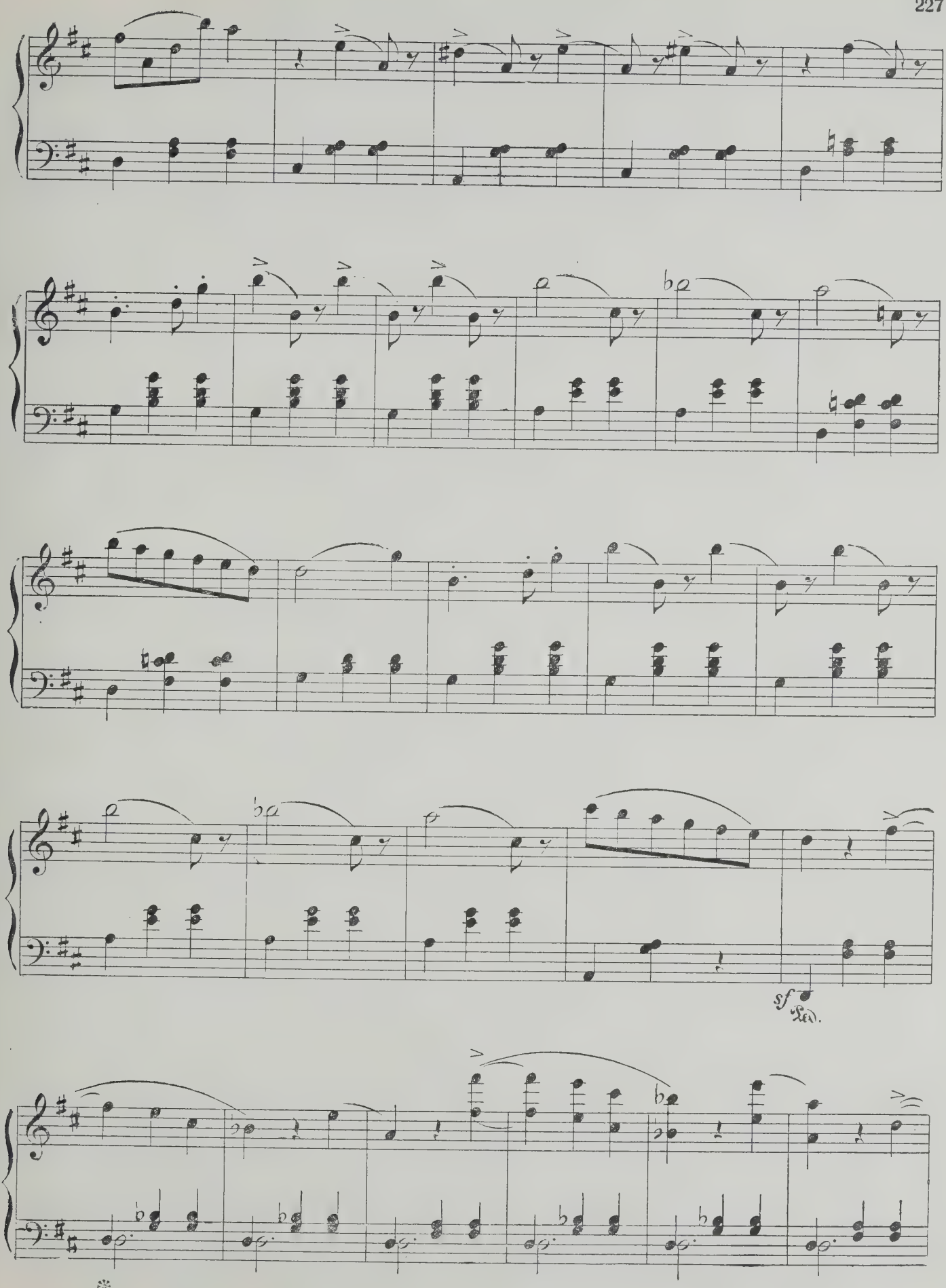

ff

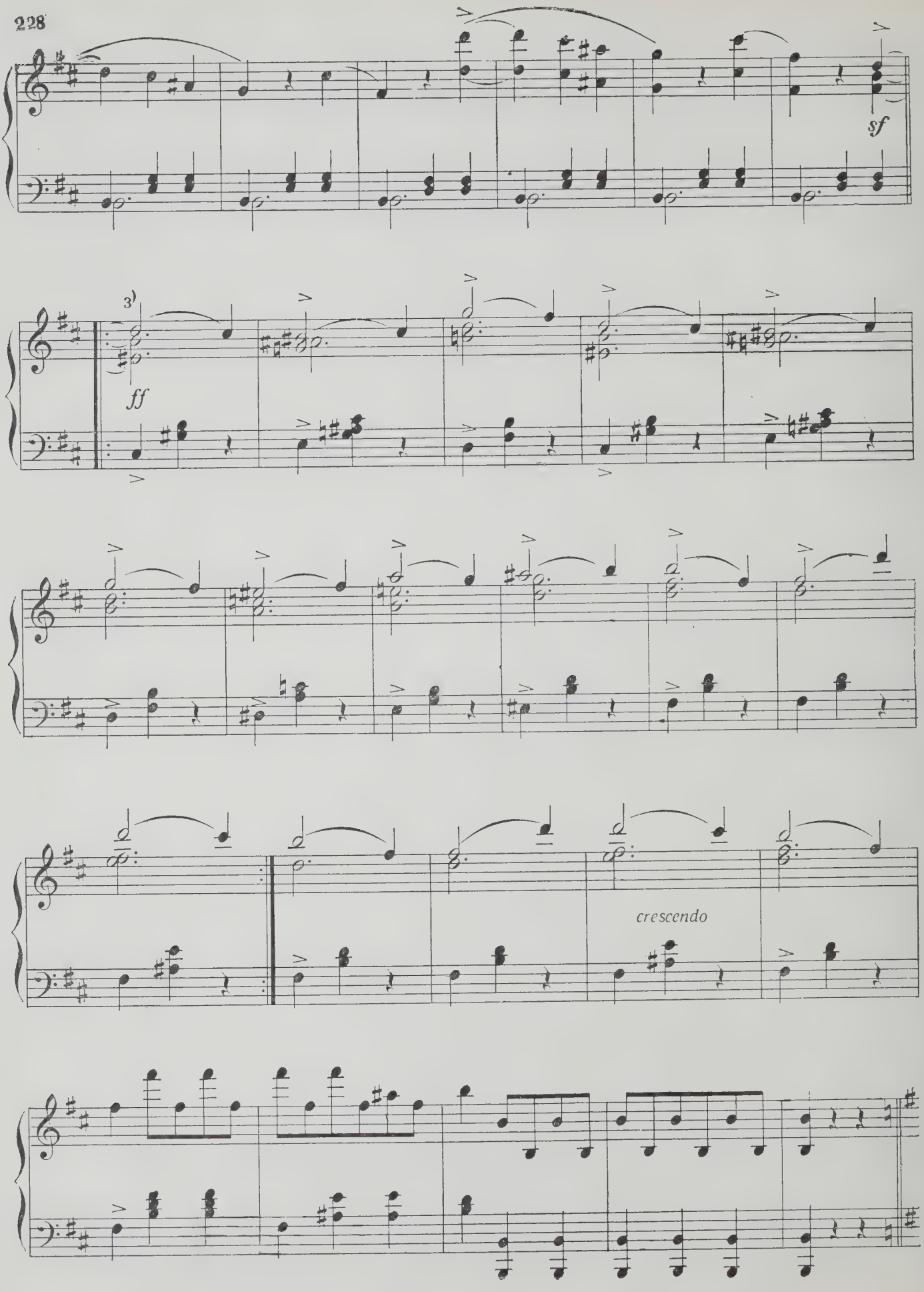

crescendo
f
ff

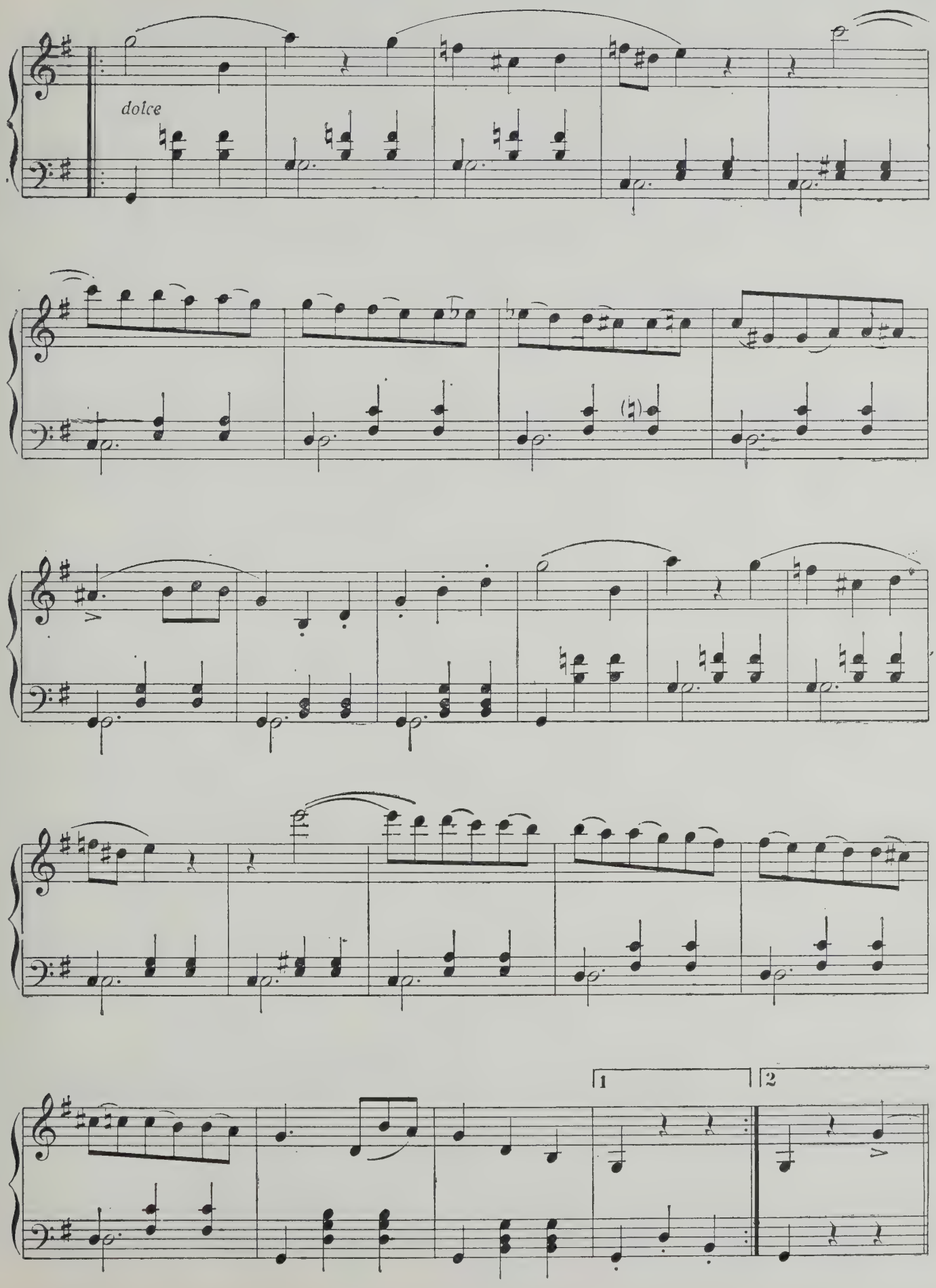

sf
sf
1
2
leggiero pp

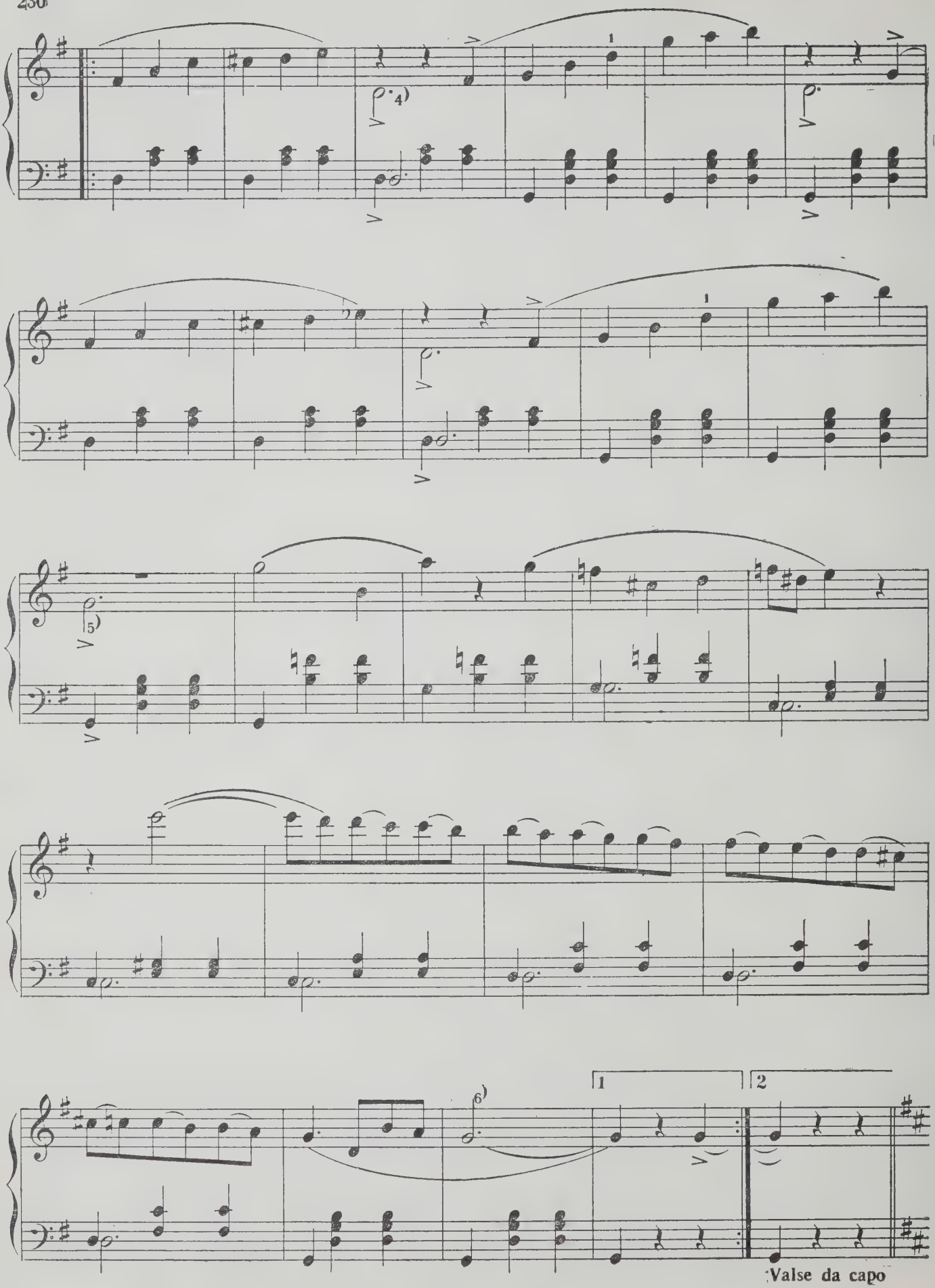

f

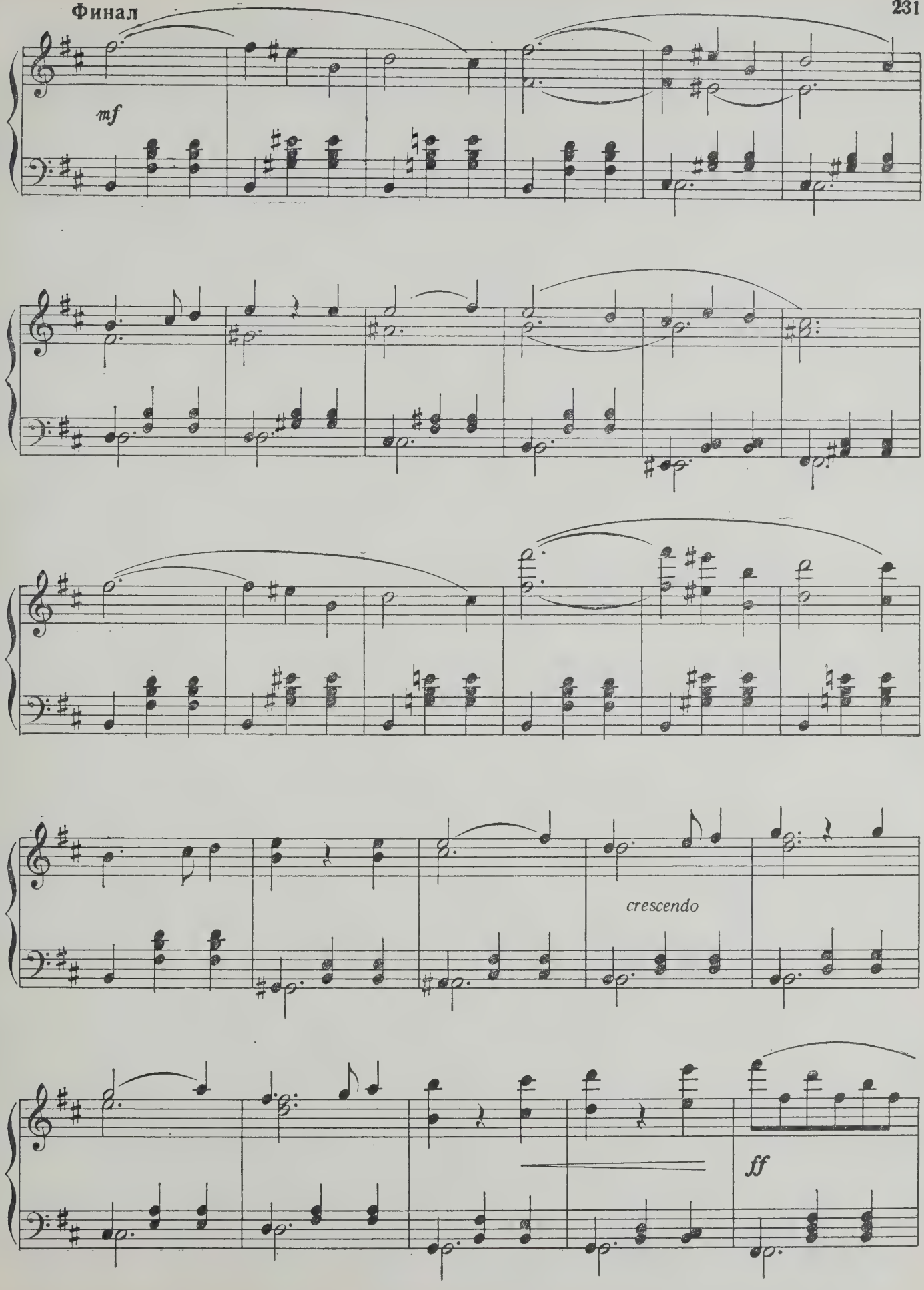

dolce

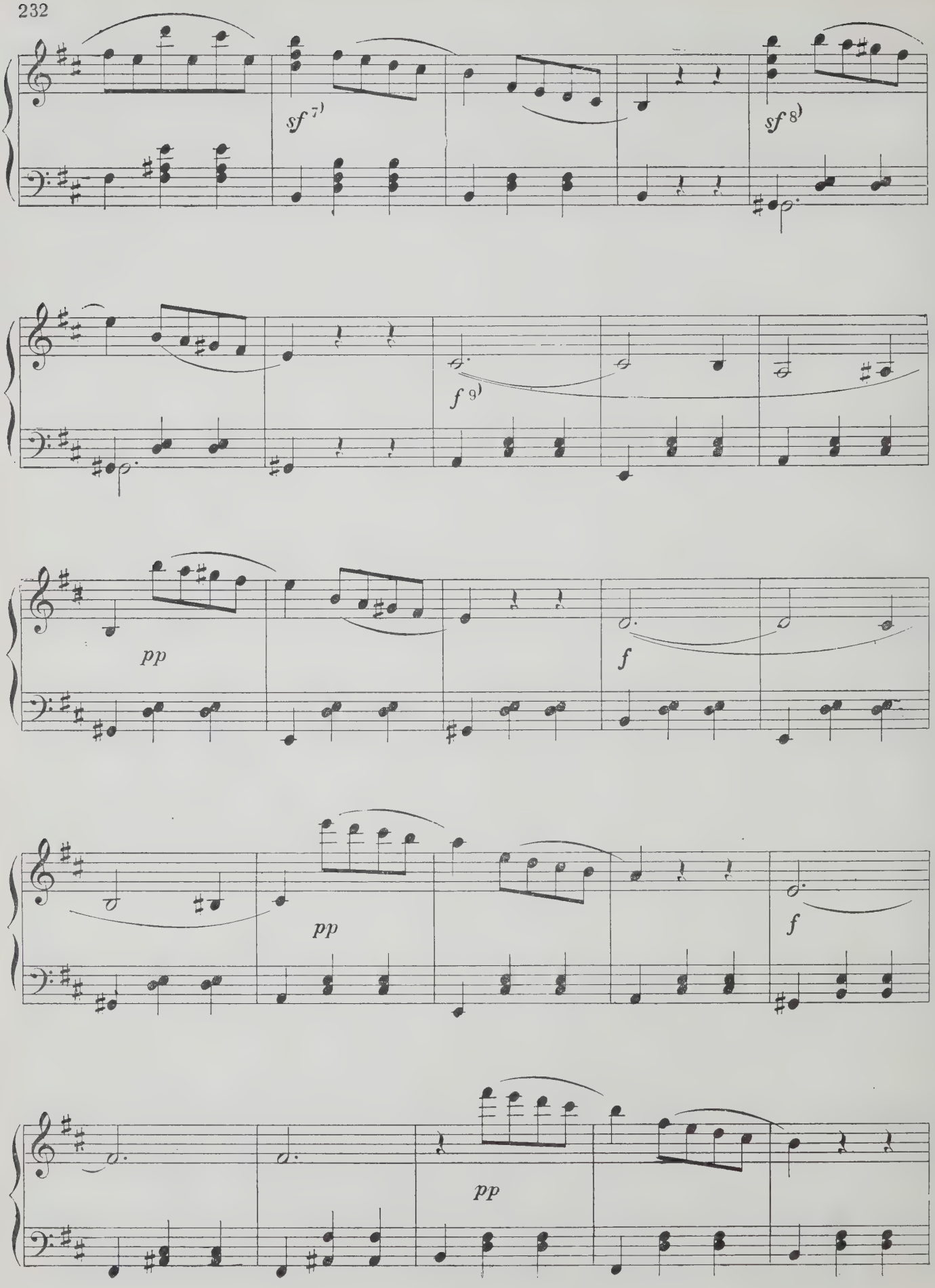

sf
Ped.

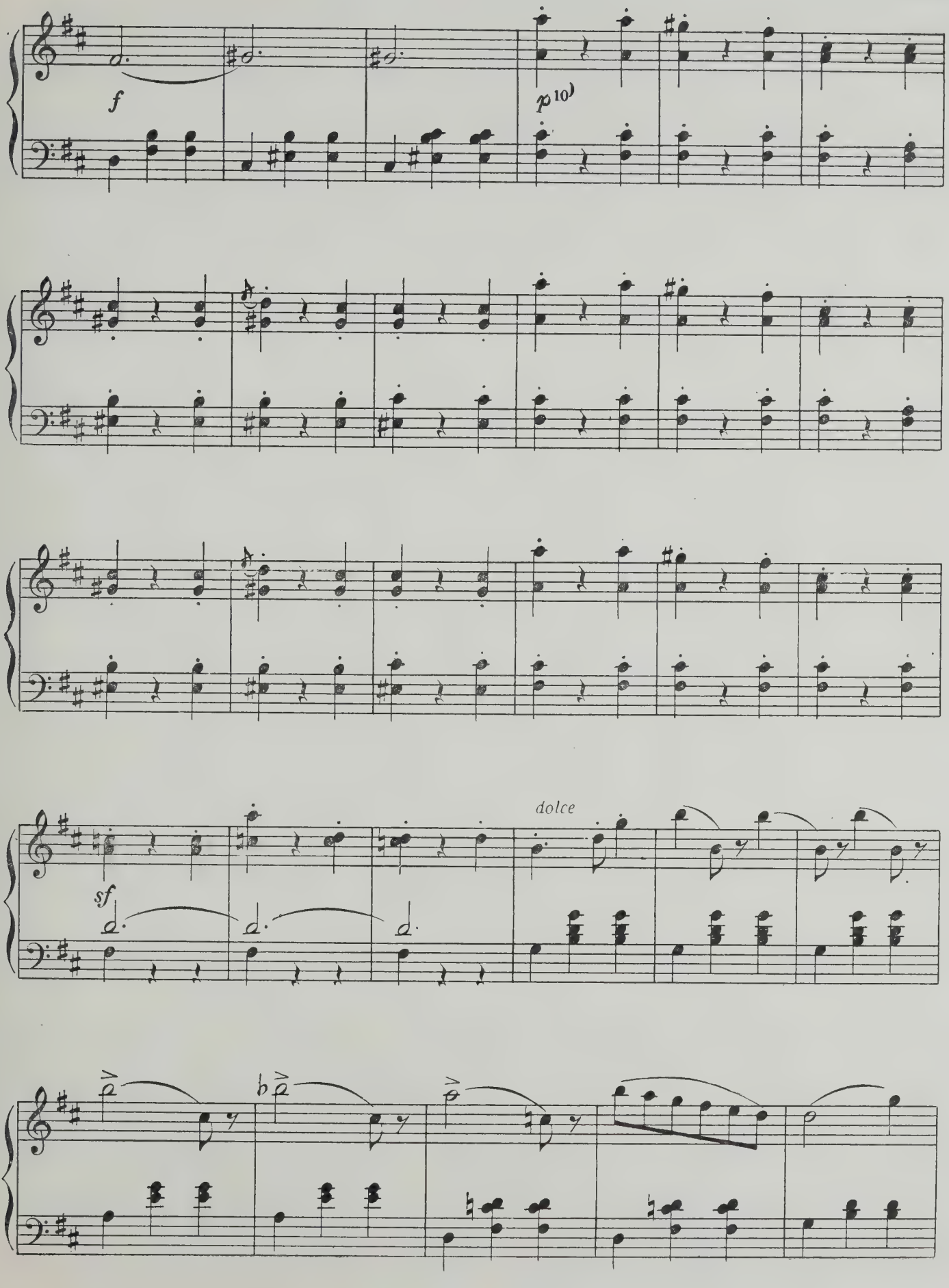

sf
3)
ff
crescendo

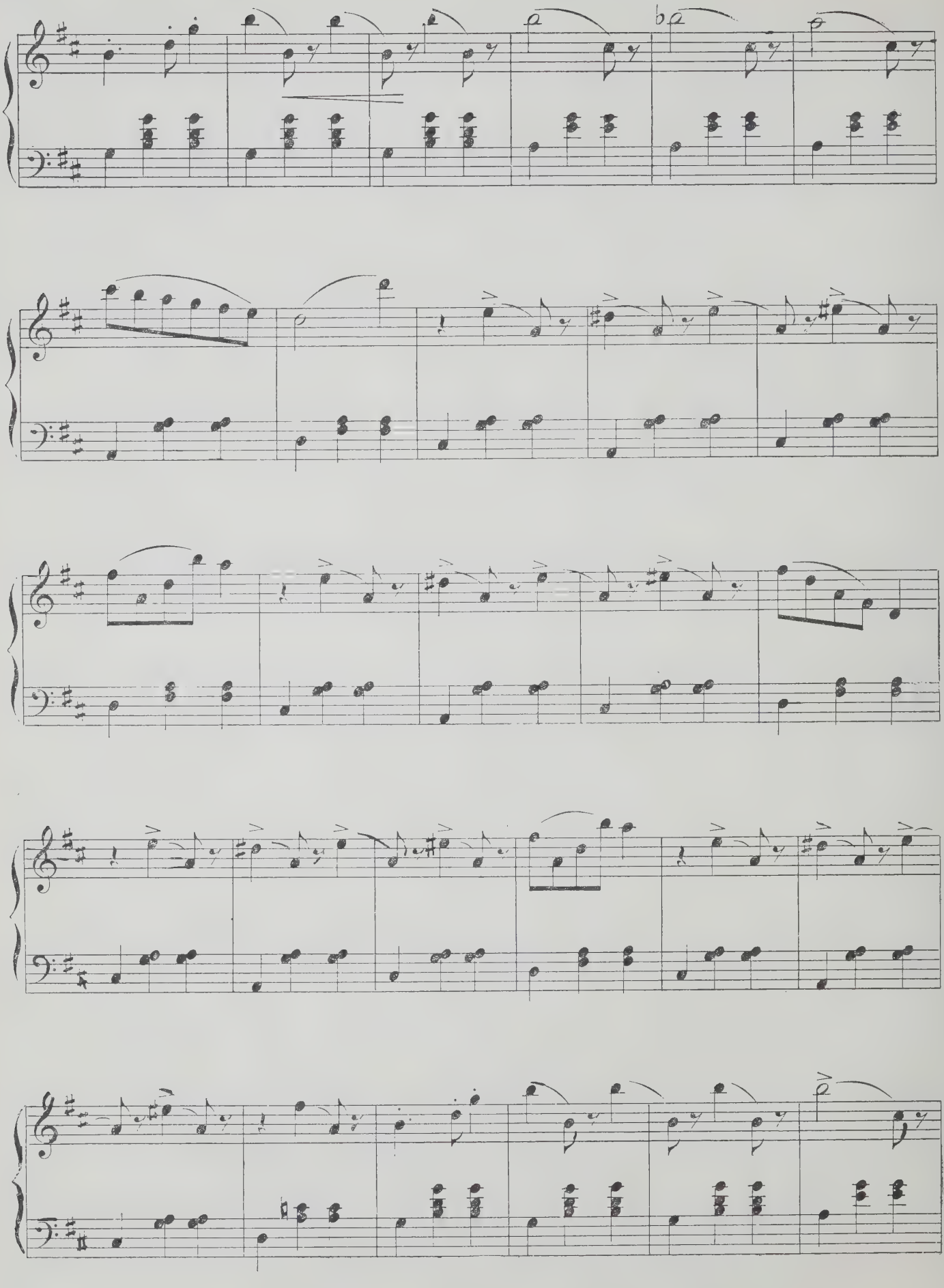

dolce
1
2

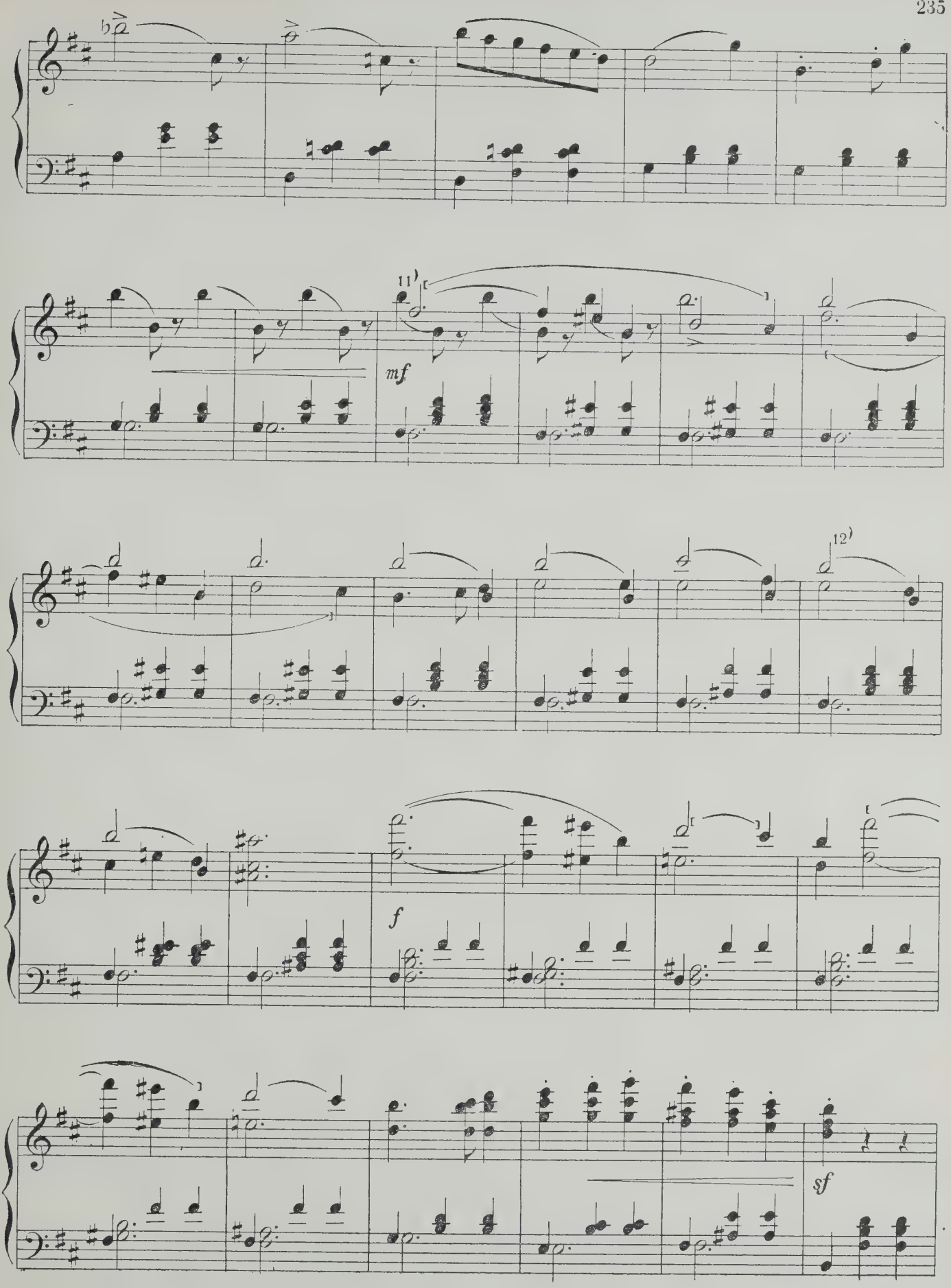

1
4)
1
5)
6)
1
2
Valse da capo

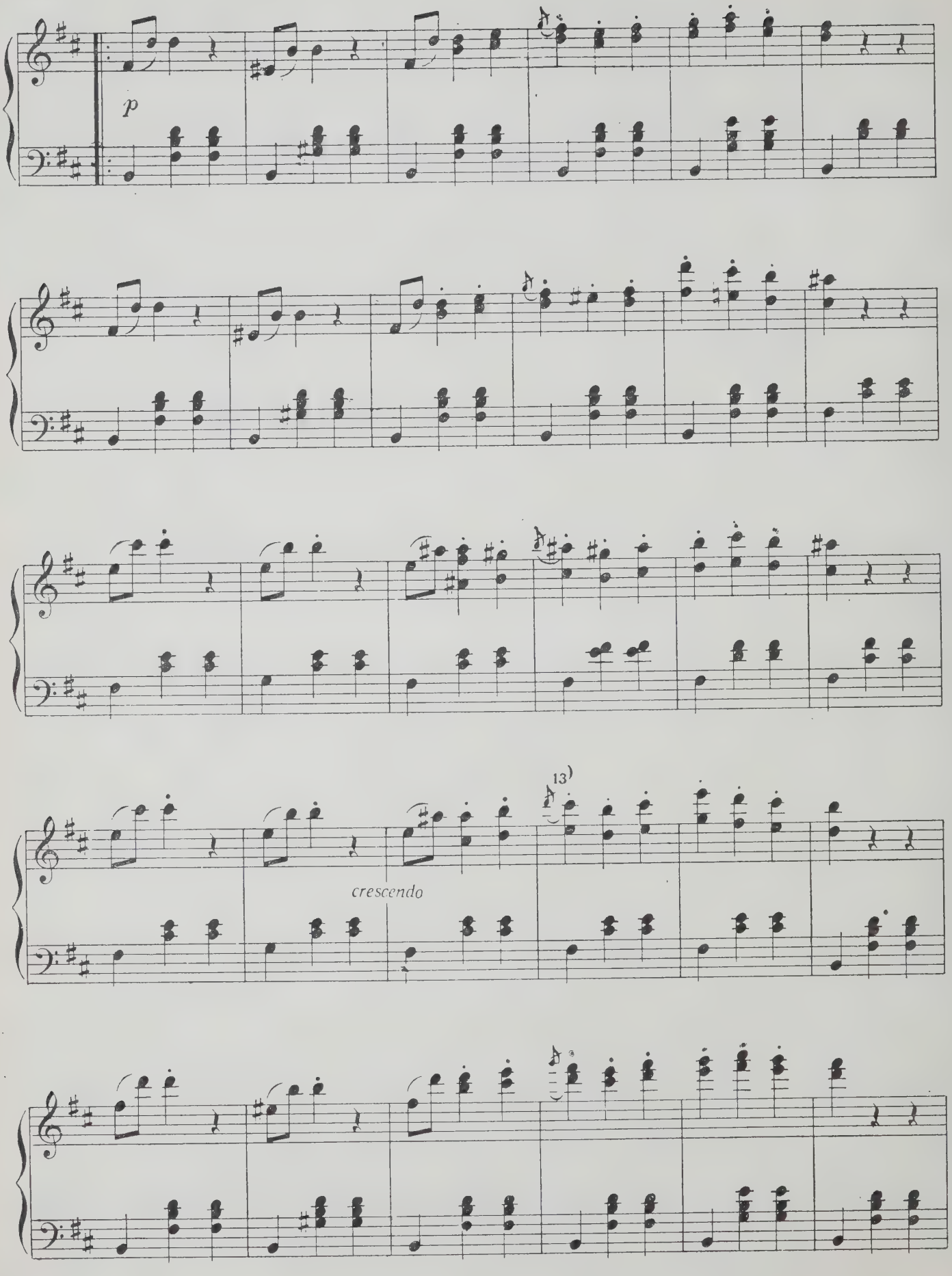

mf
crescendo
ff

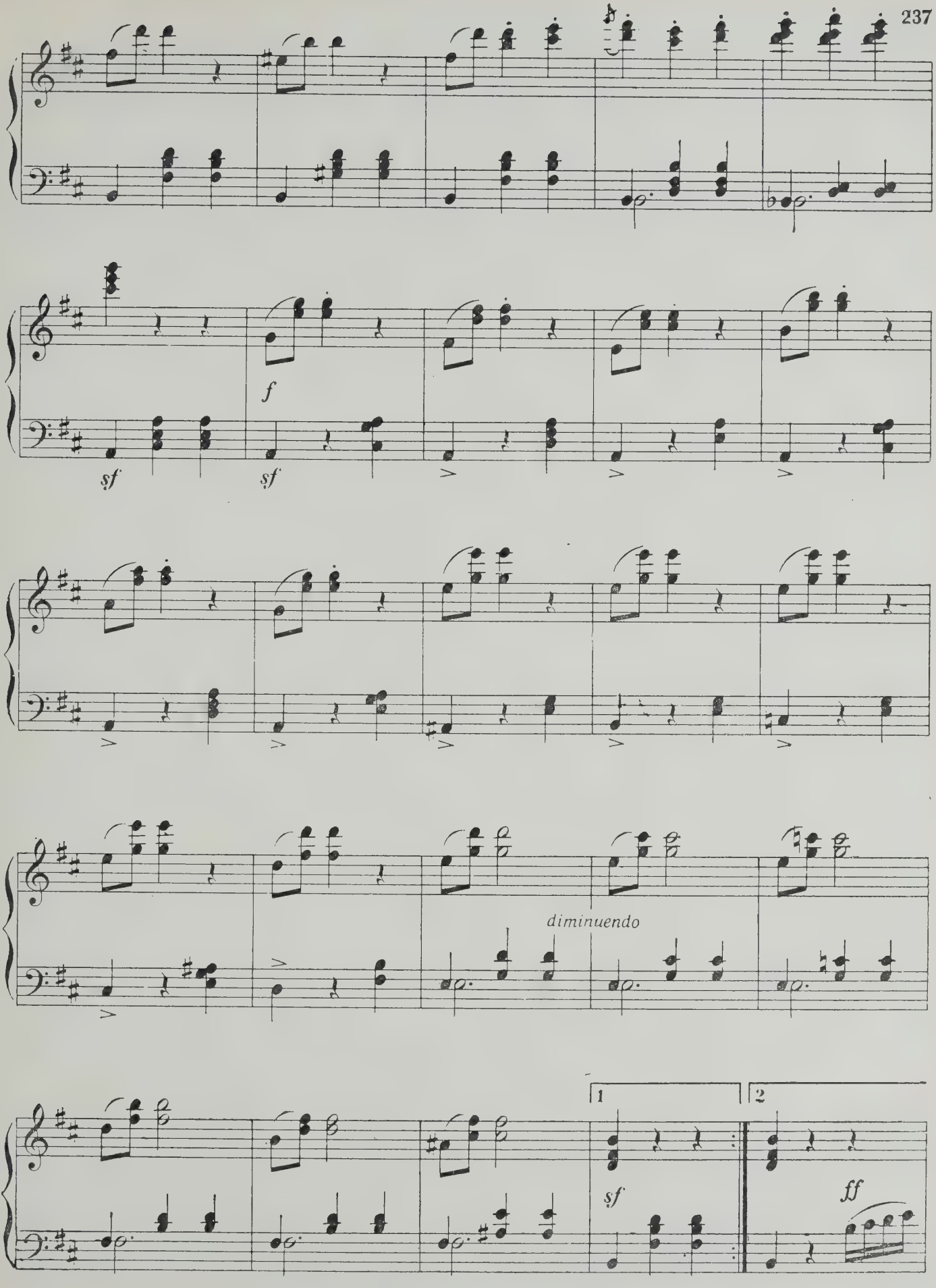

sf 7)
sf 8)
f 9)
pp
f
pp
f
pp

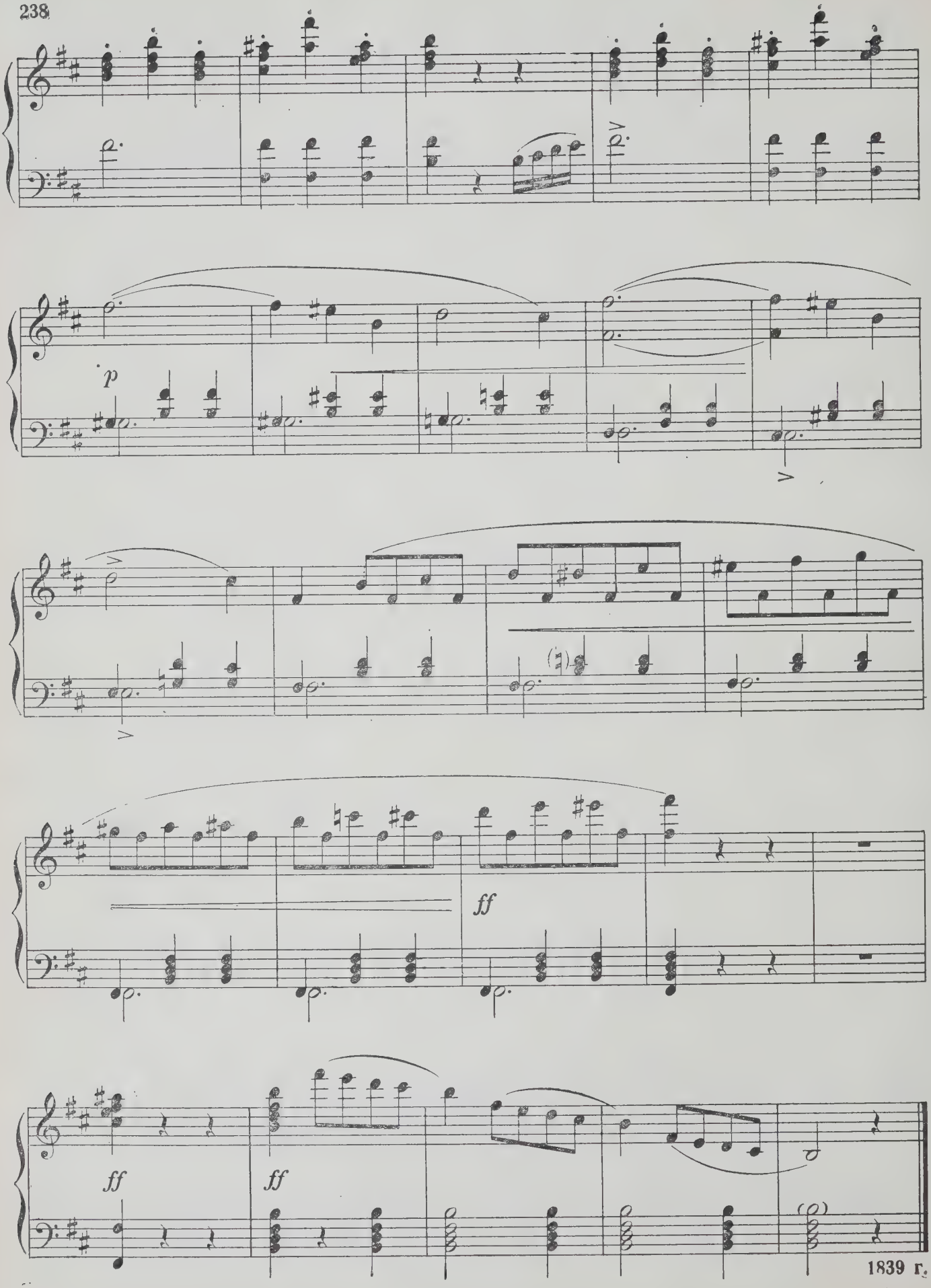

f
p 10)
dolce
sf




11)
mf
12)
f
sf


p
13)
crescendo

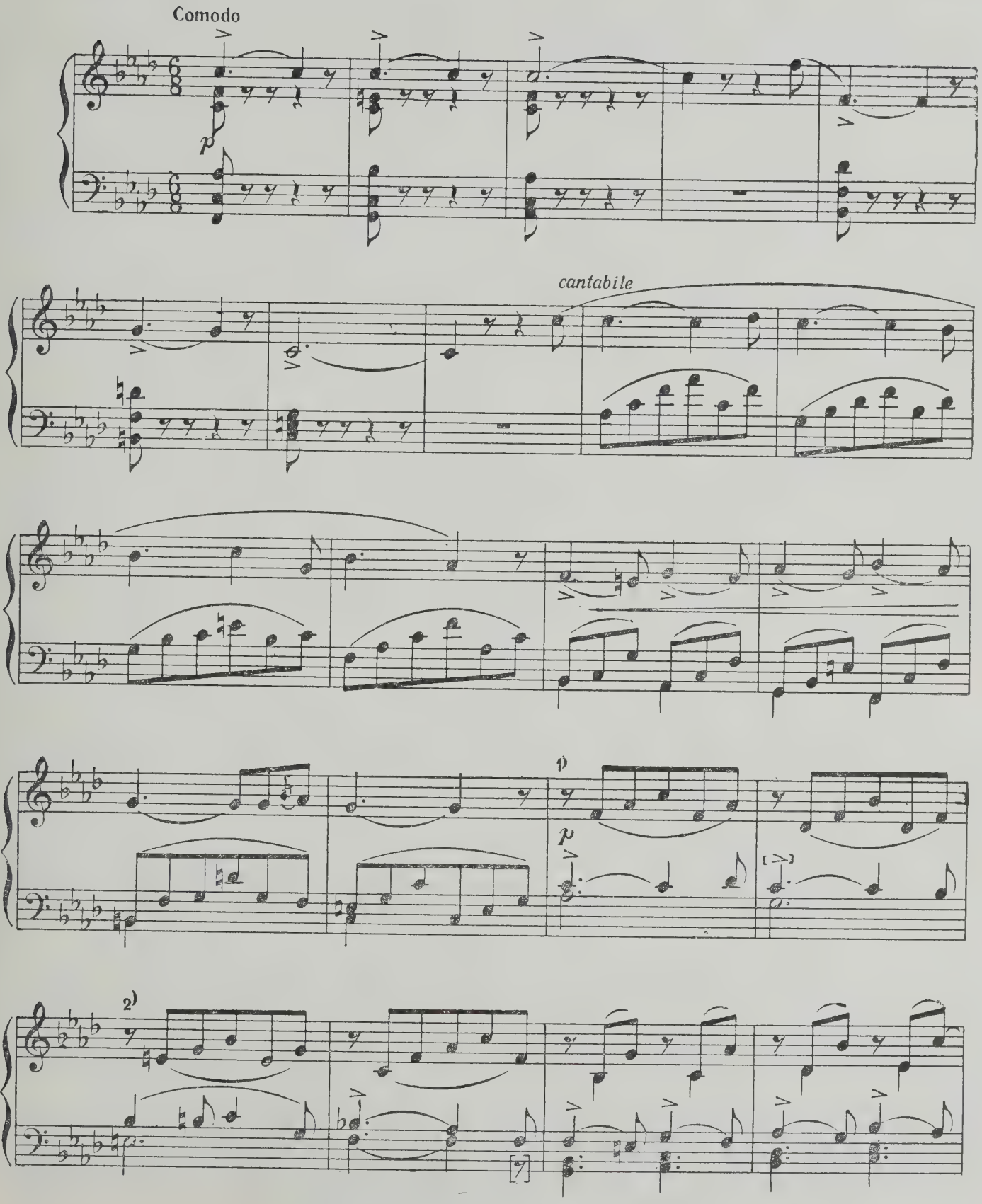

sf
f
sf
diminuendo
1
2
sf
ff

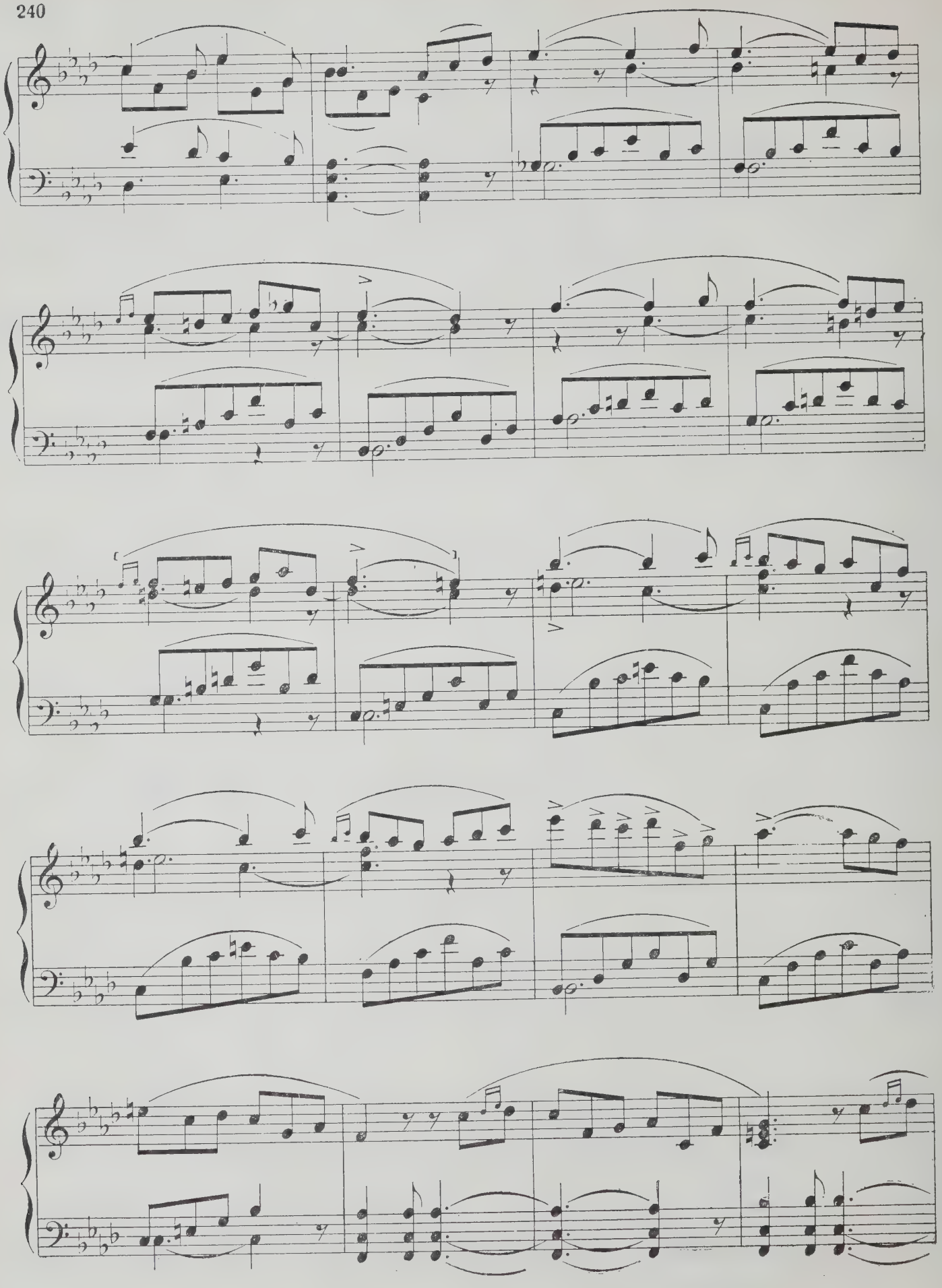


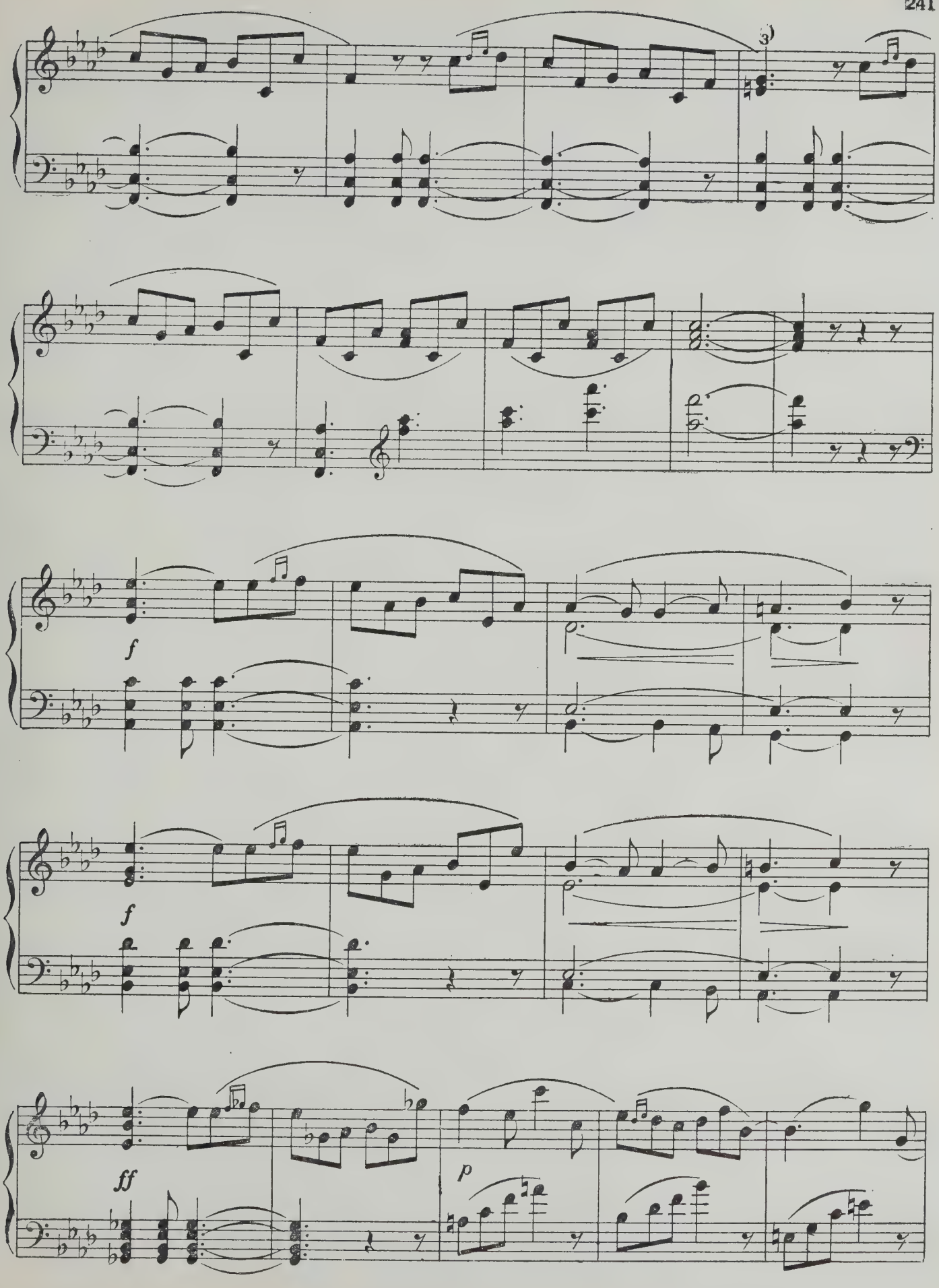
1839 г.

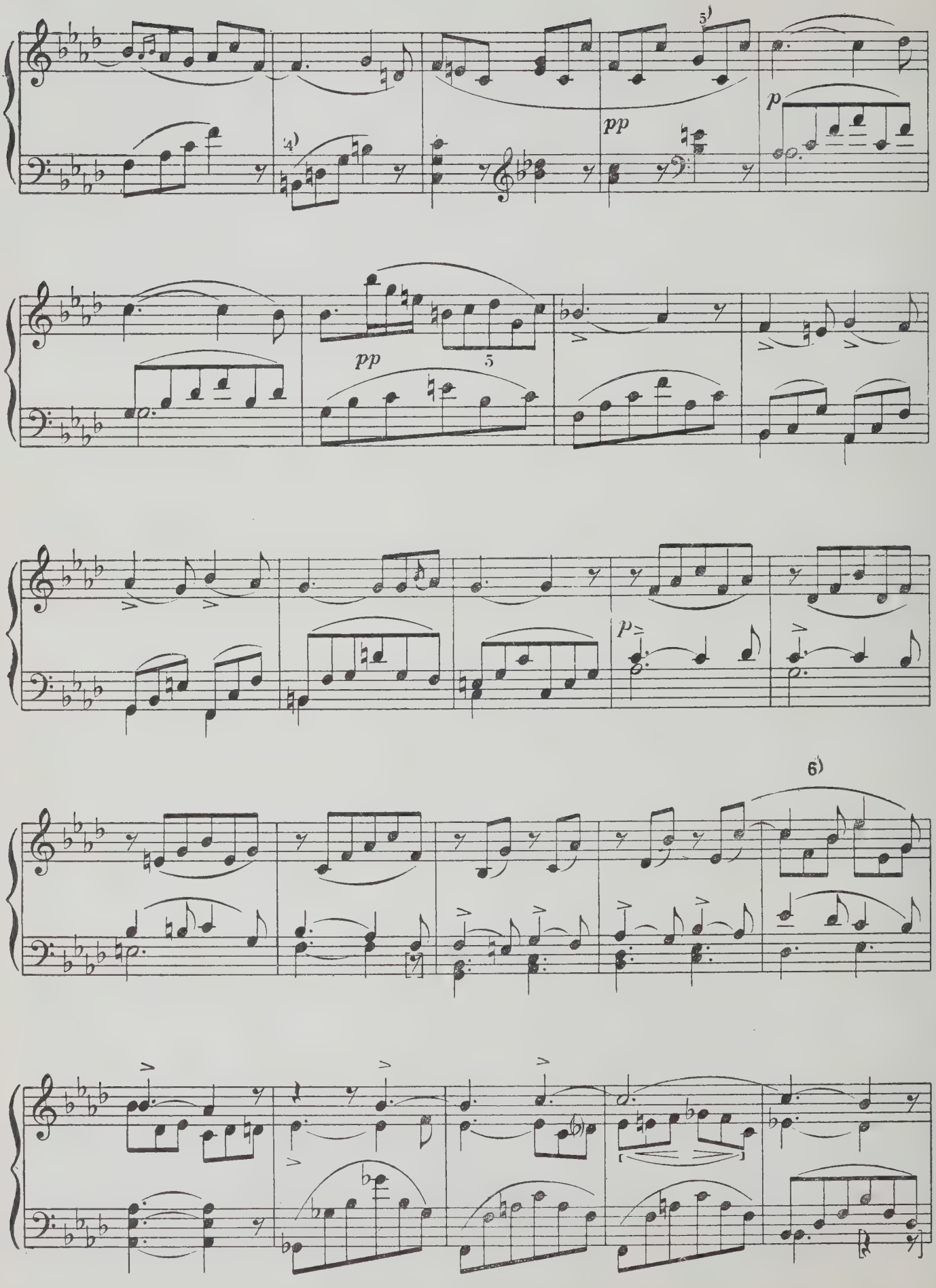
РАЗЛУКА

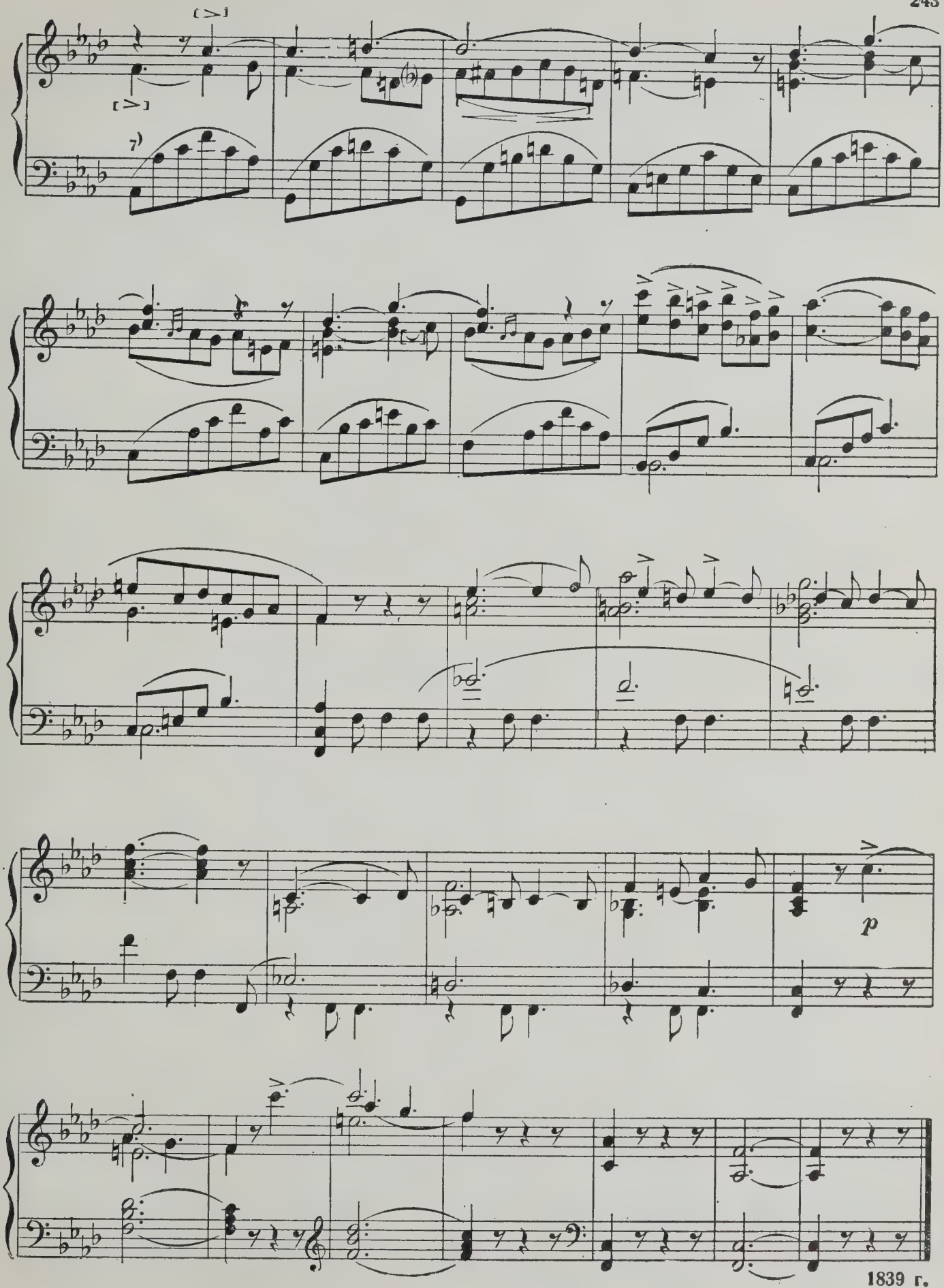
Ноктюрн





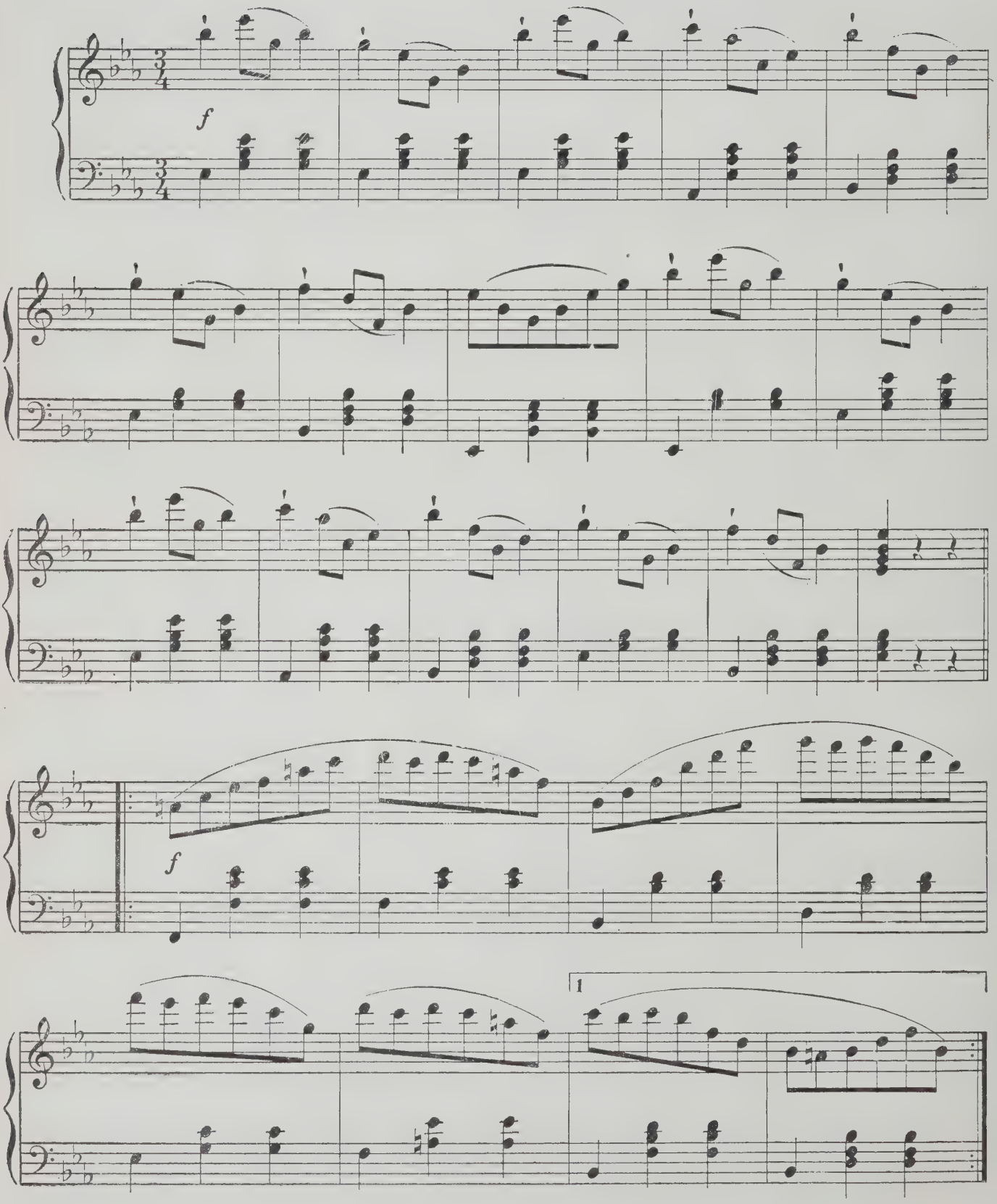

3
f
f
ff
p

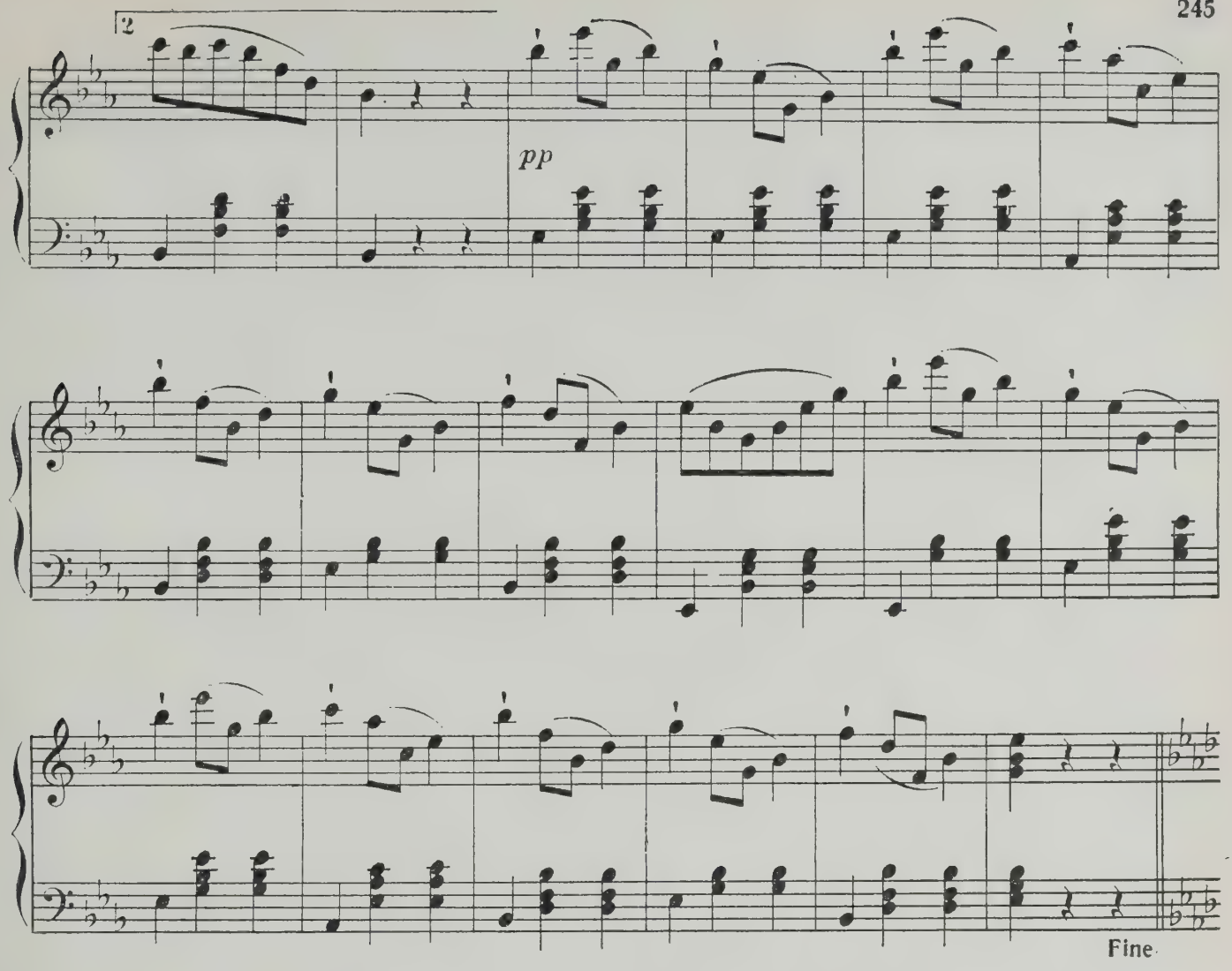

5)
4)
pp
p
pp
5
p
6)



1839 г.

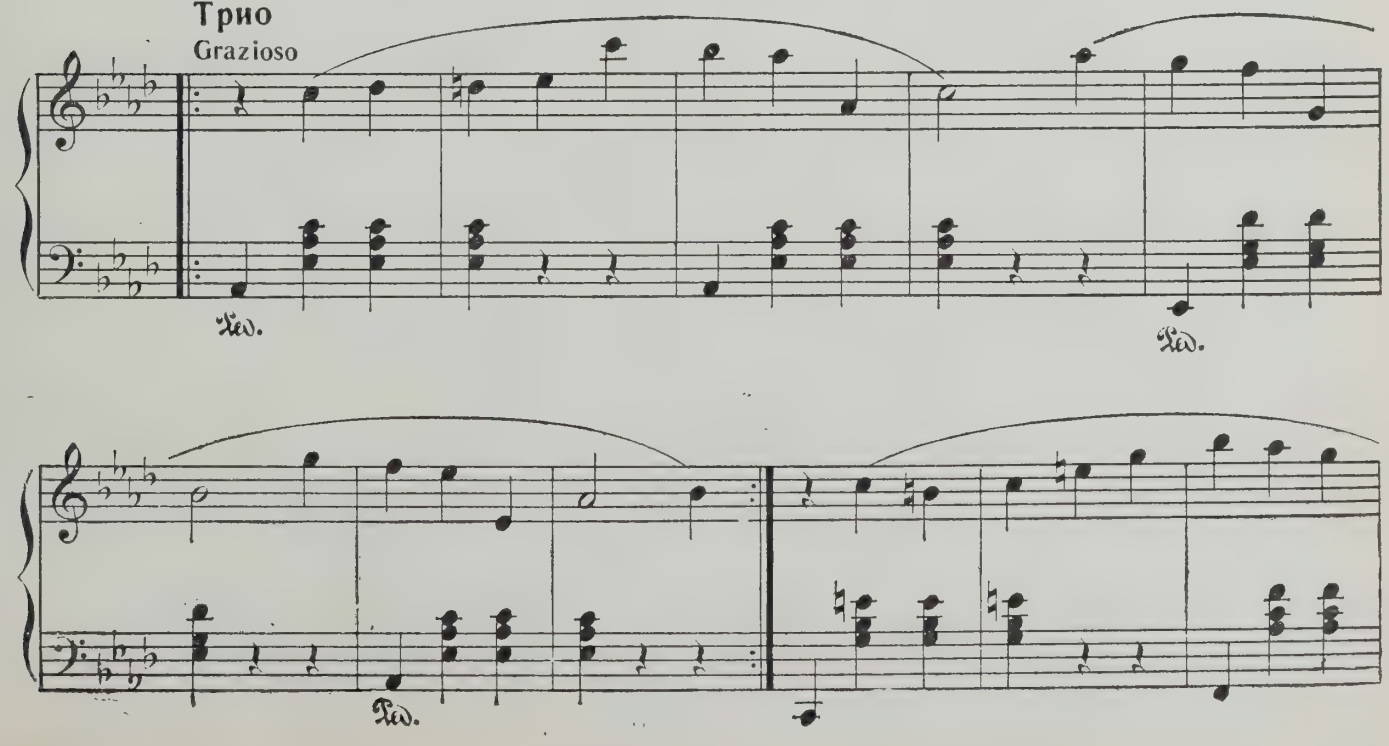
ВАЛЬС

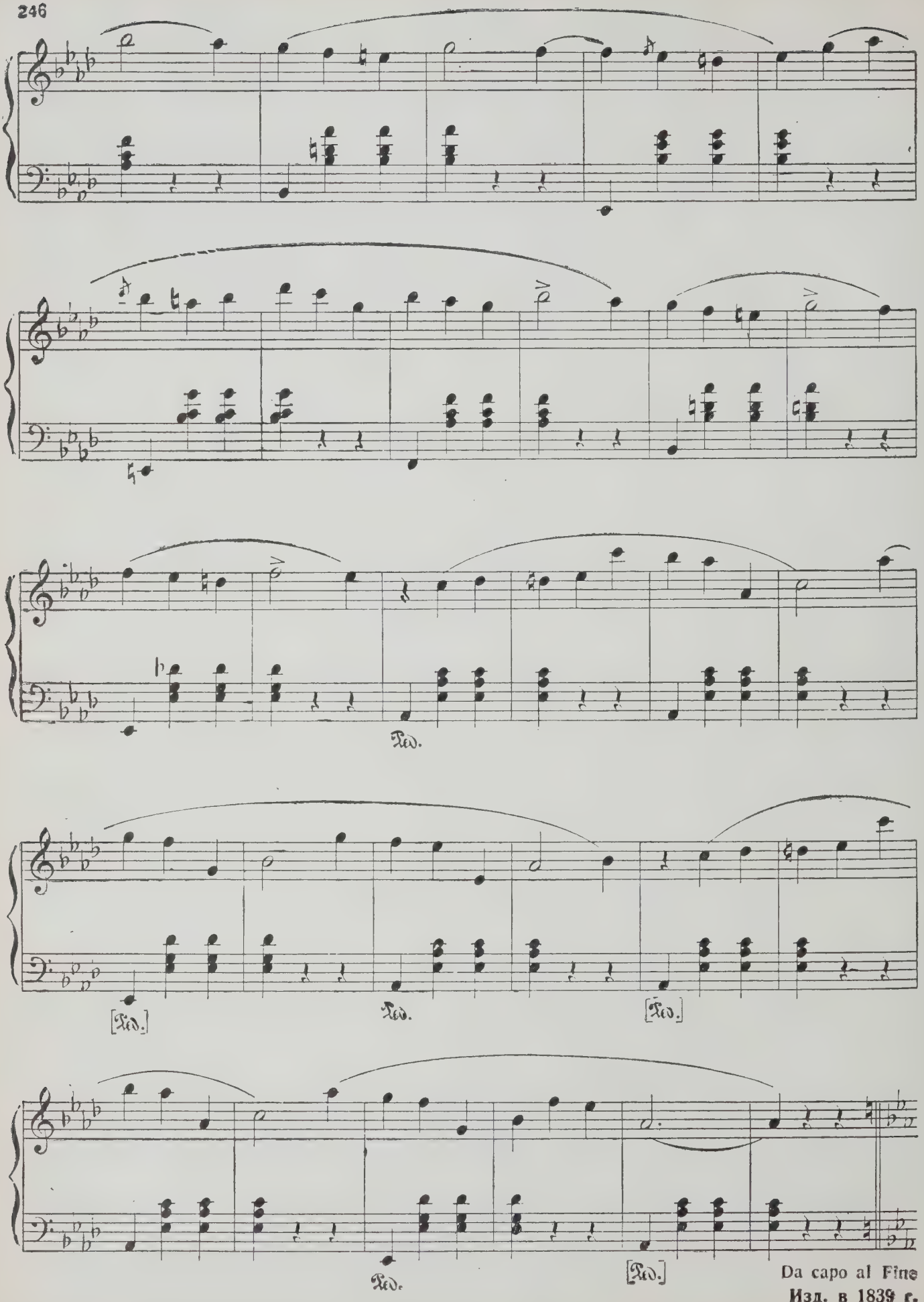




Трио

Grazioso

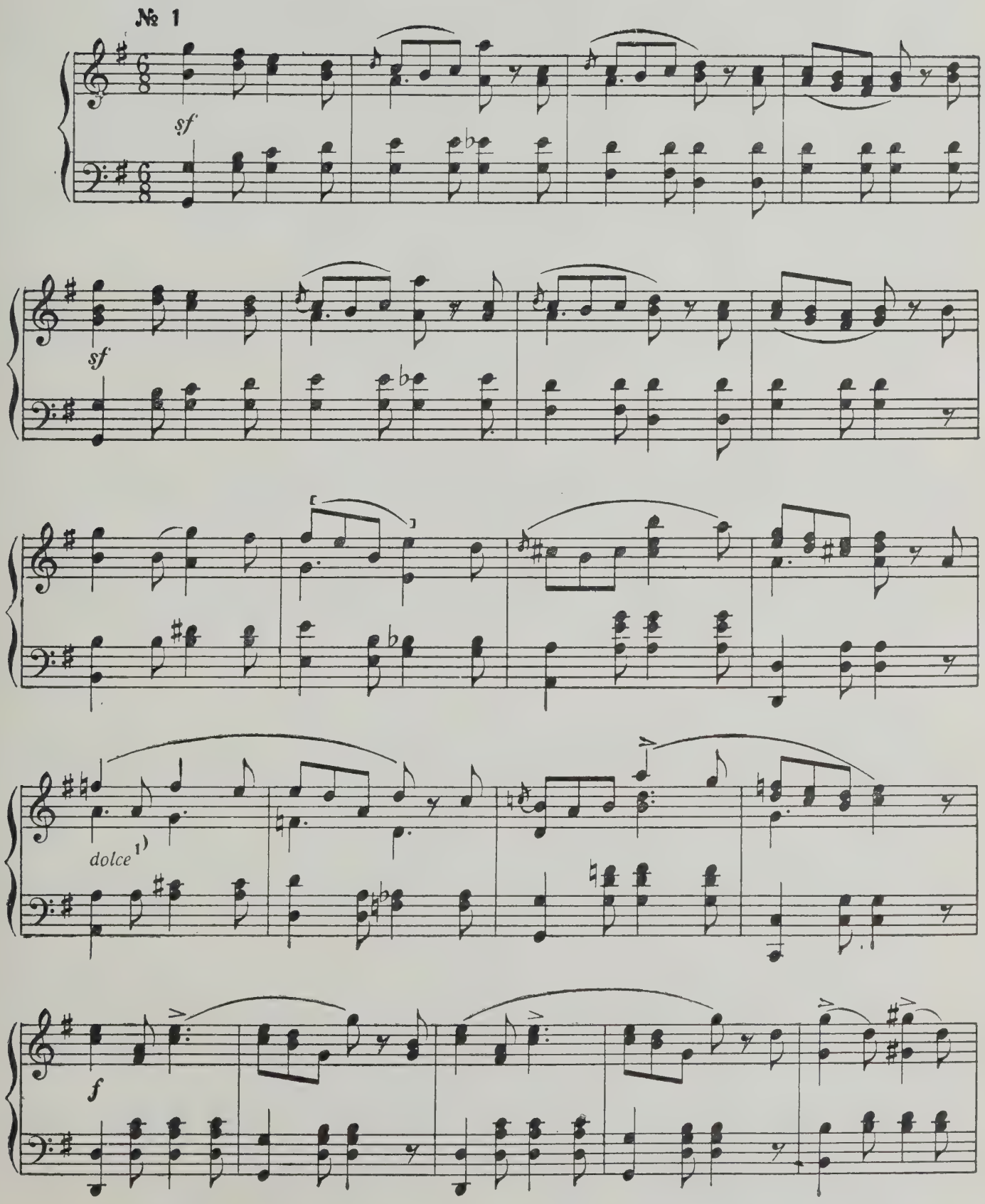


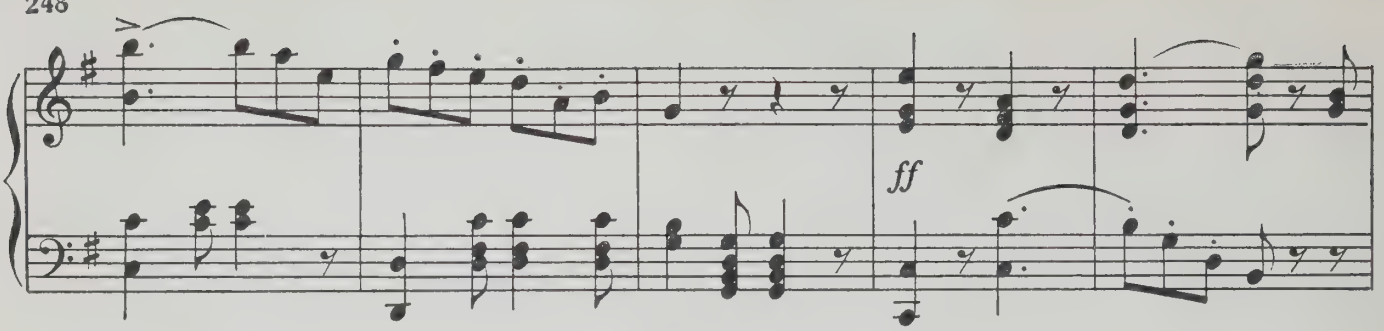


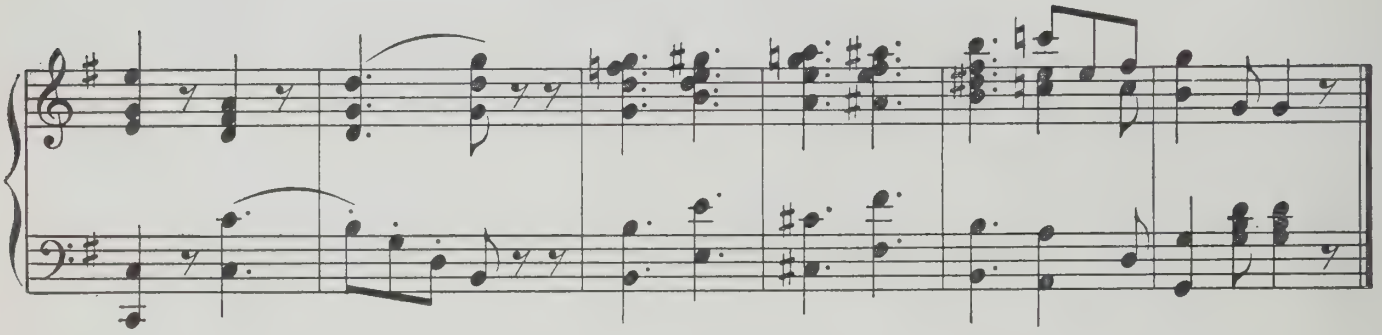
Da capo al Fine

Изд. в 1839 г.

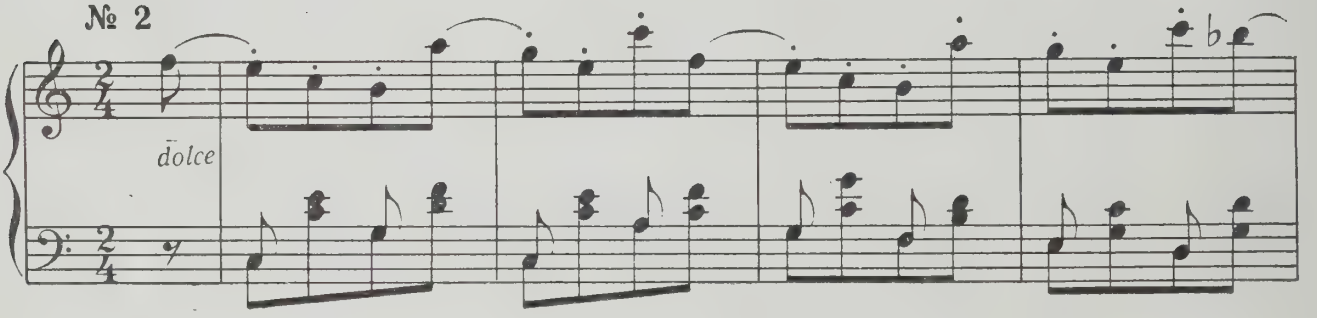
КОНТРАДАНС

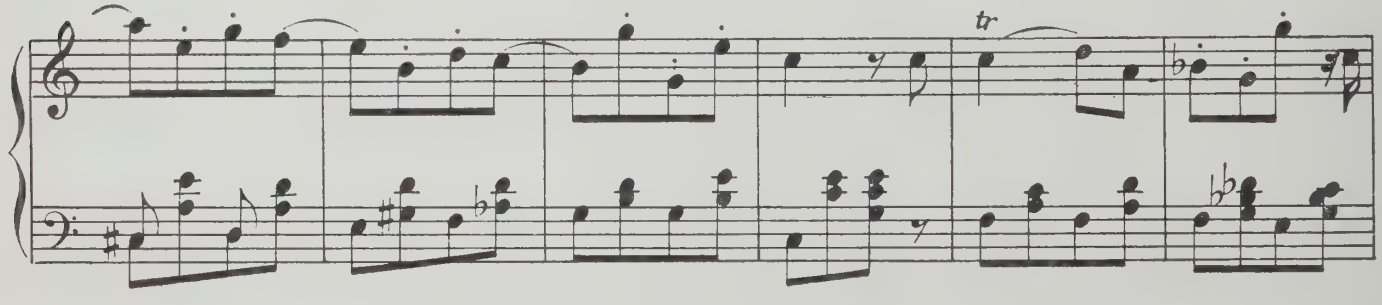


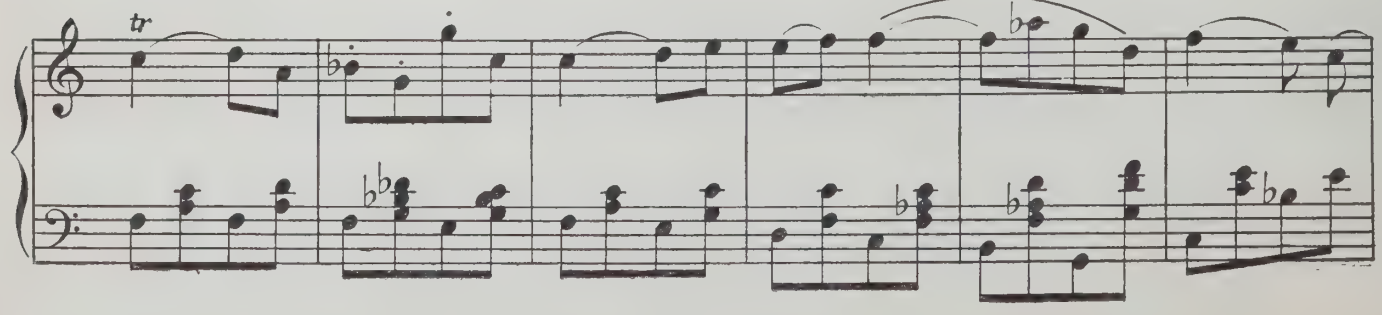


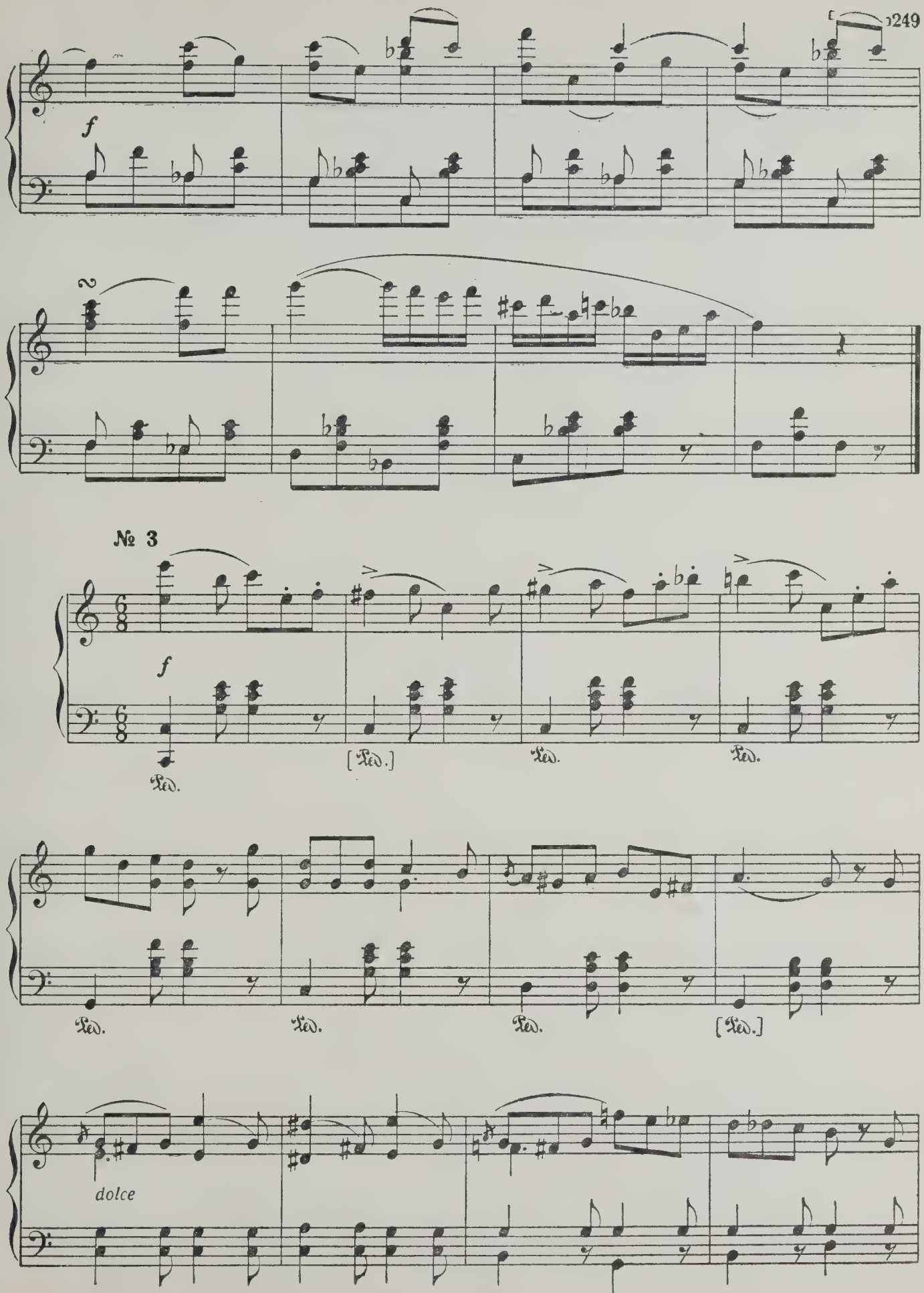


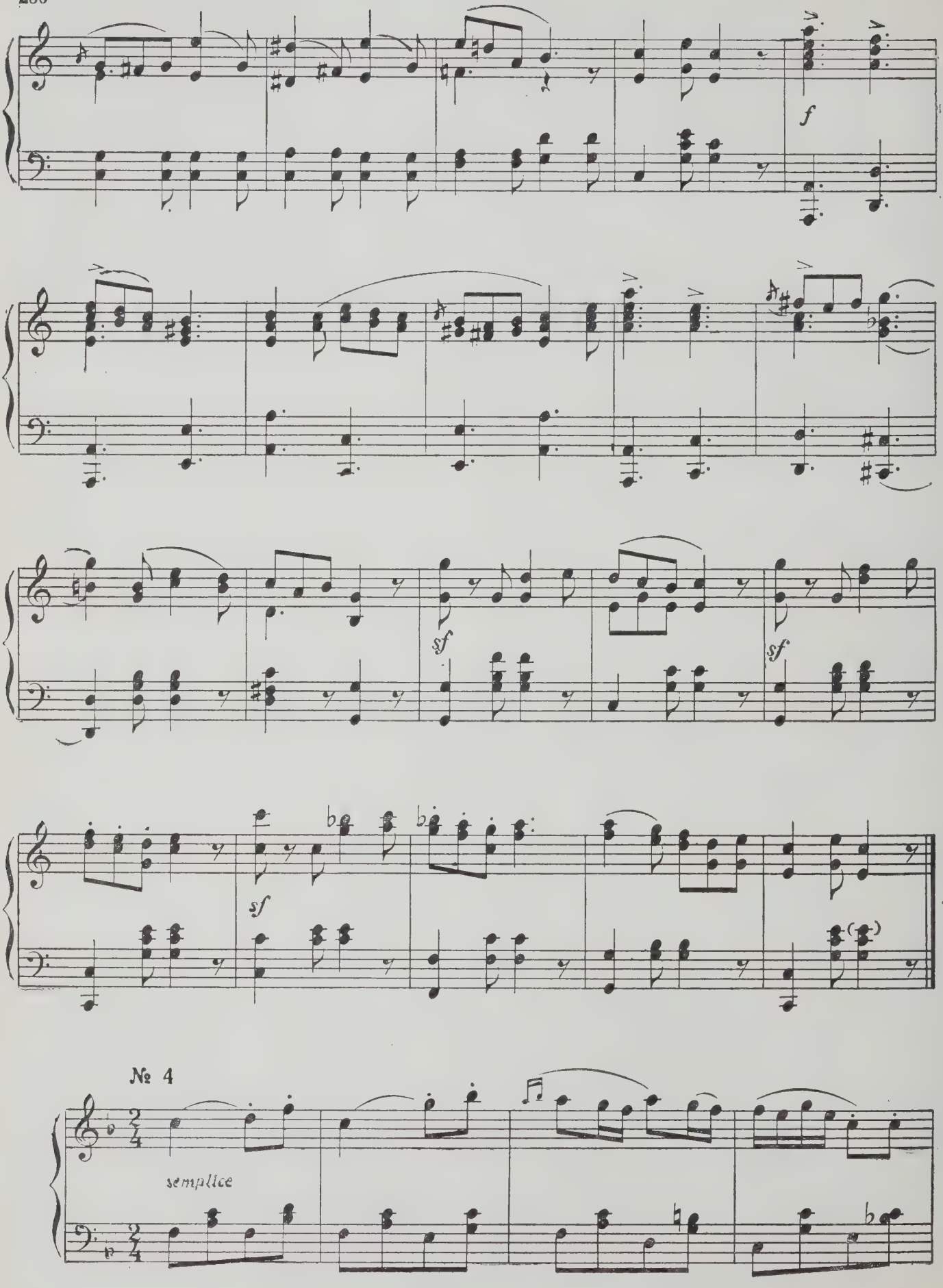
№ 2

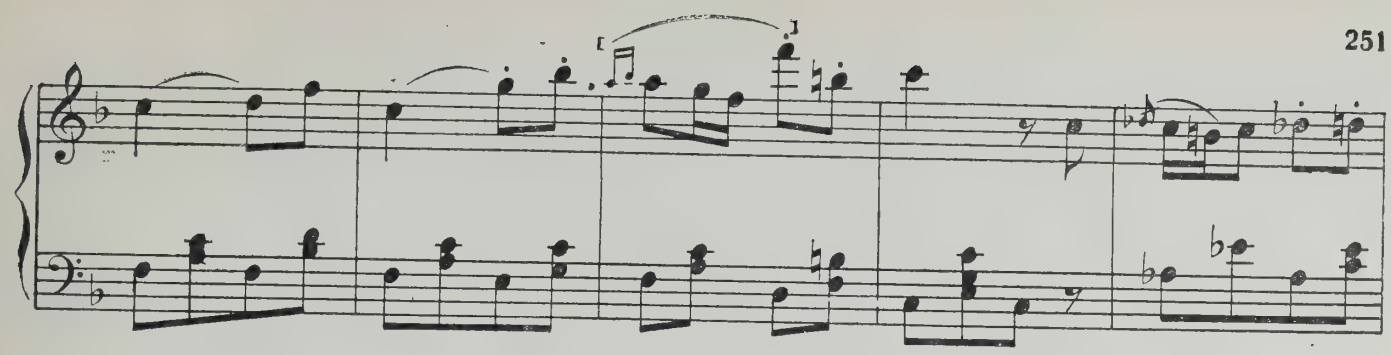


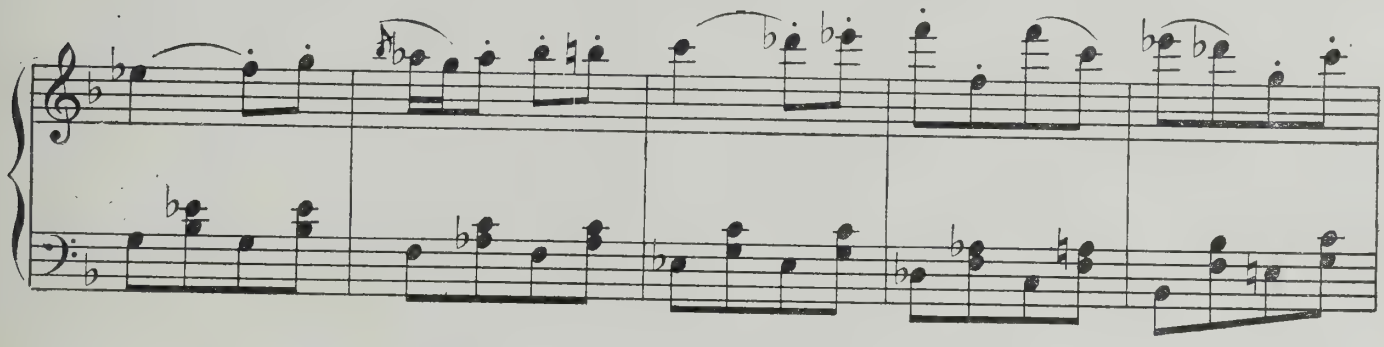


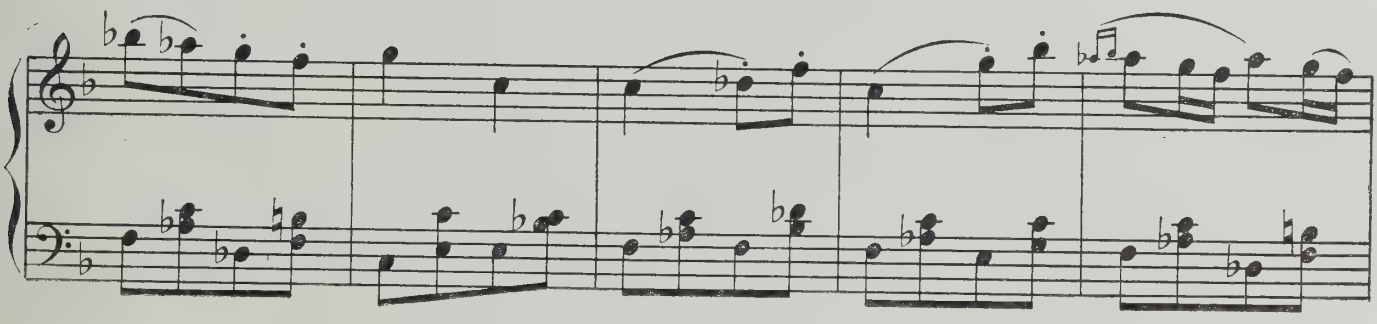


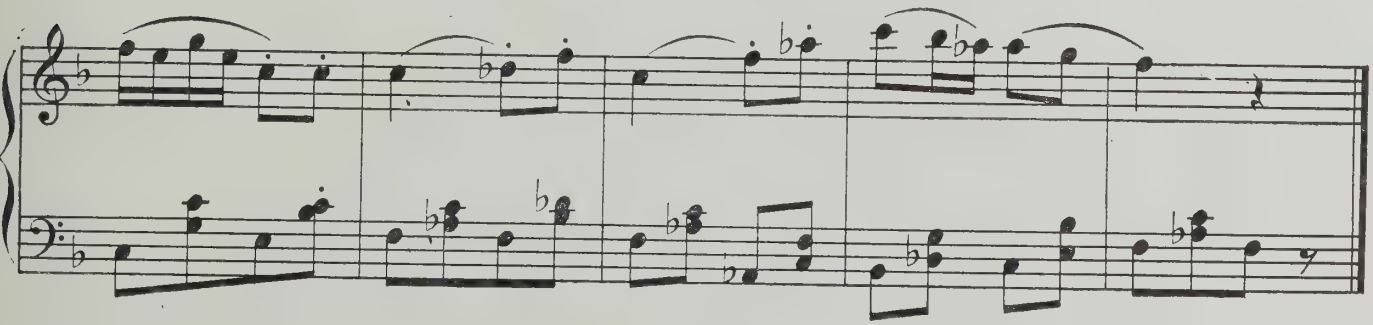

f
№ 3
f
Ped.
[Ped.]
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
[Ped.]
dolce


f
sf
sf
sf
№ 4
semplice

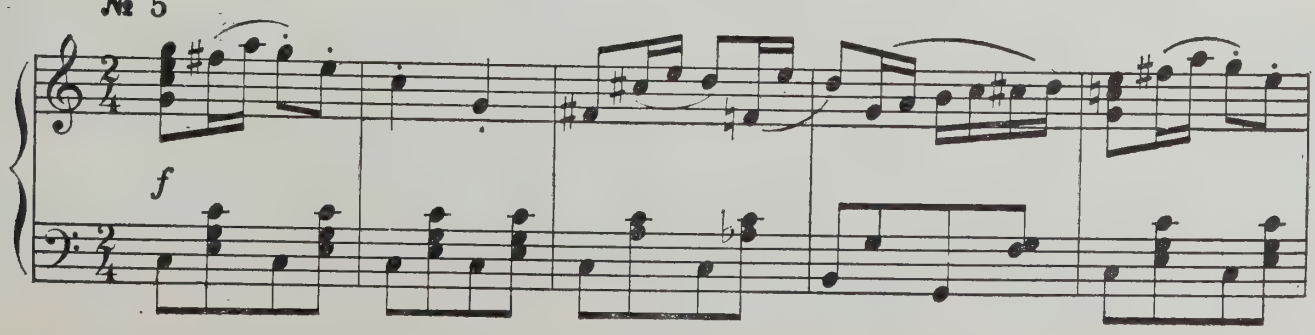


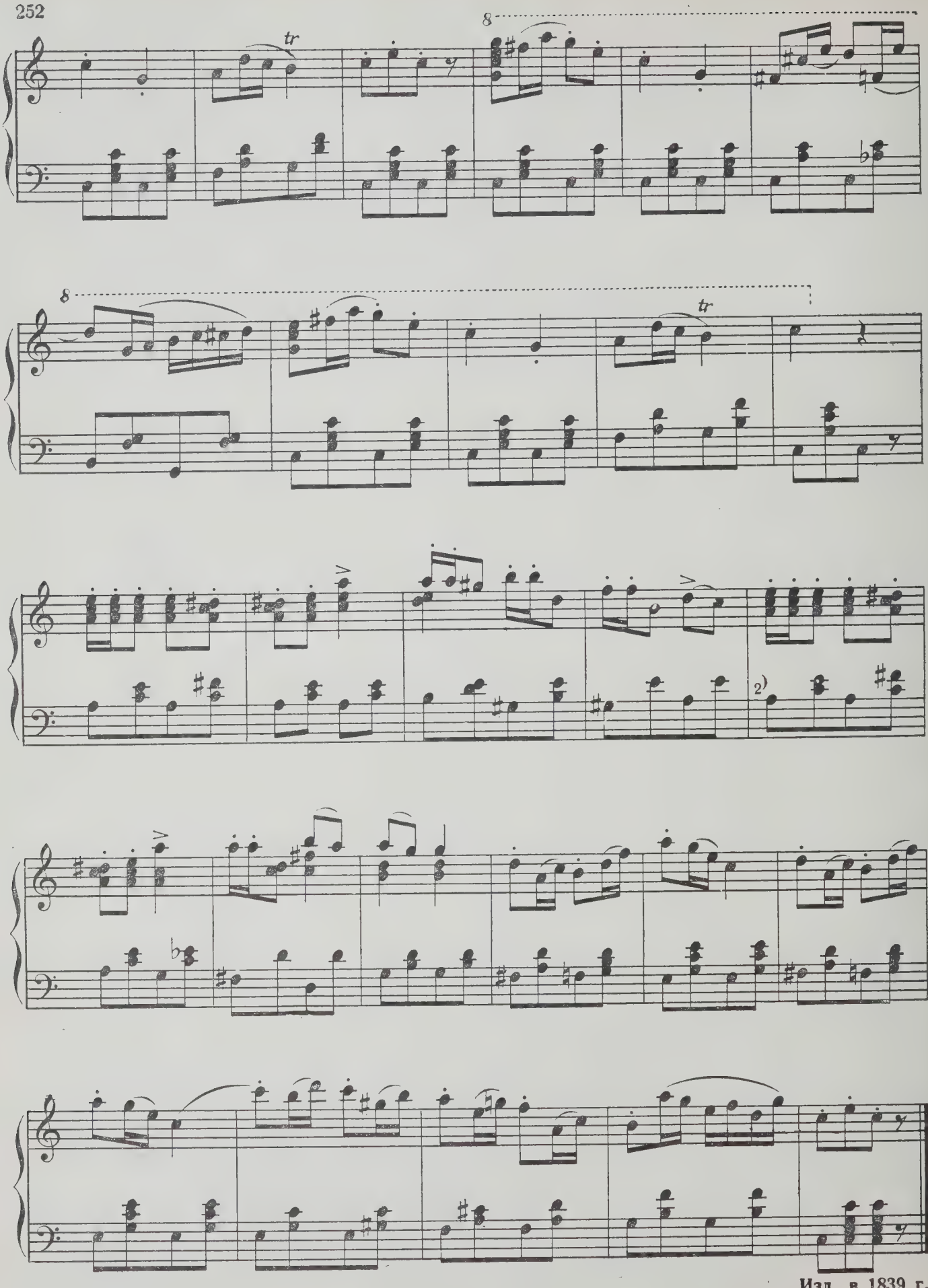




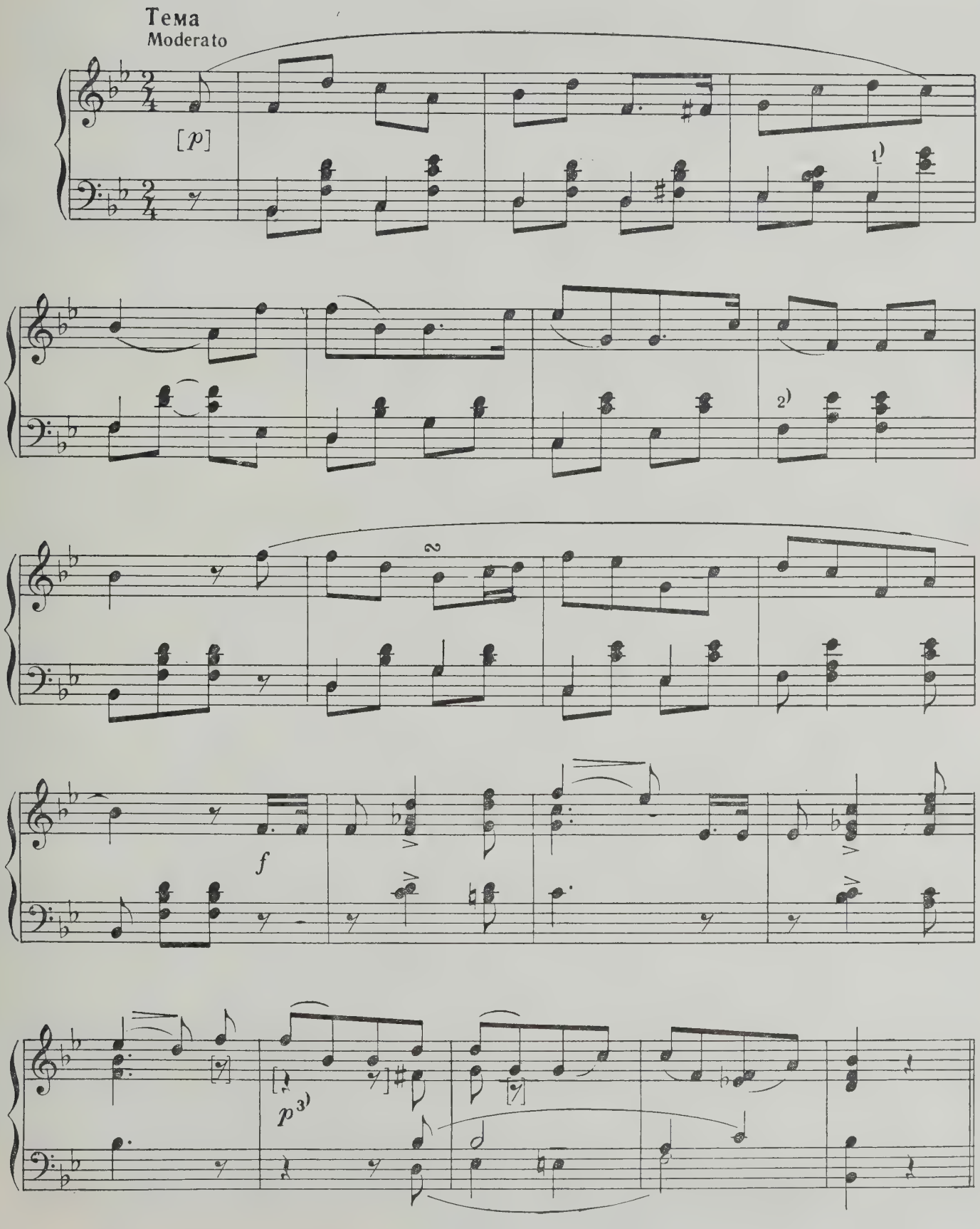


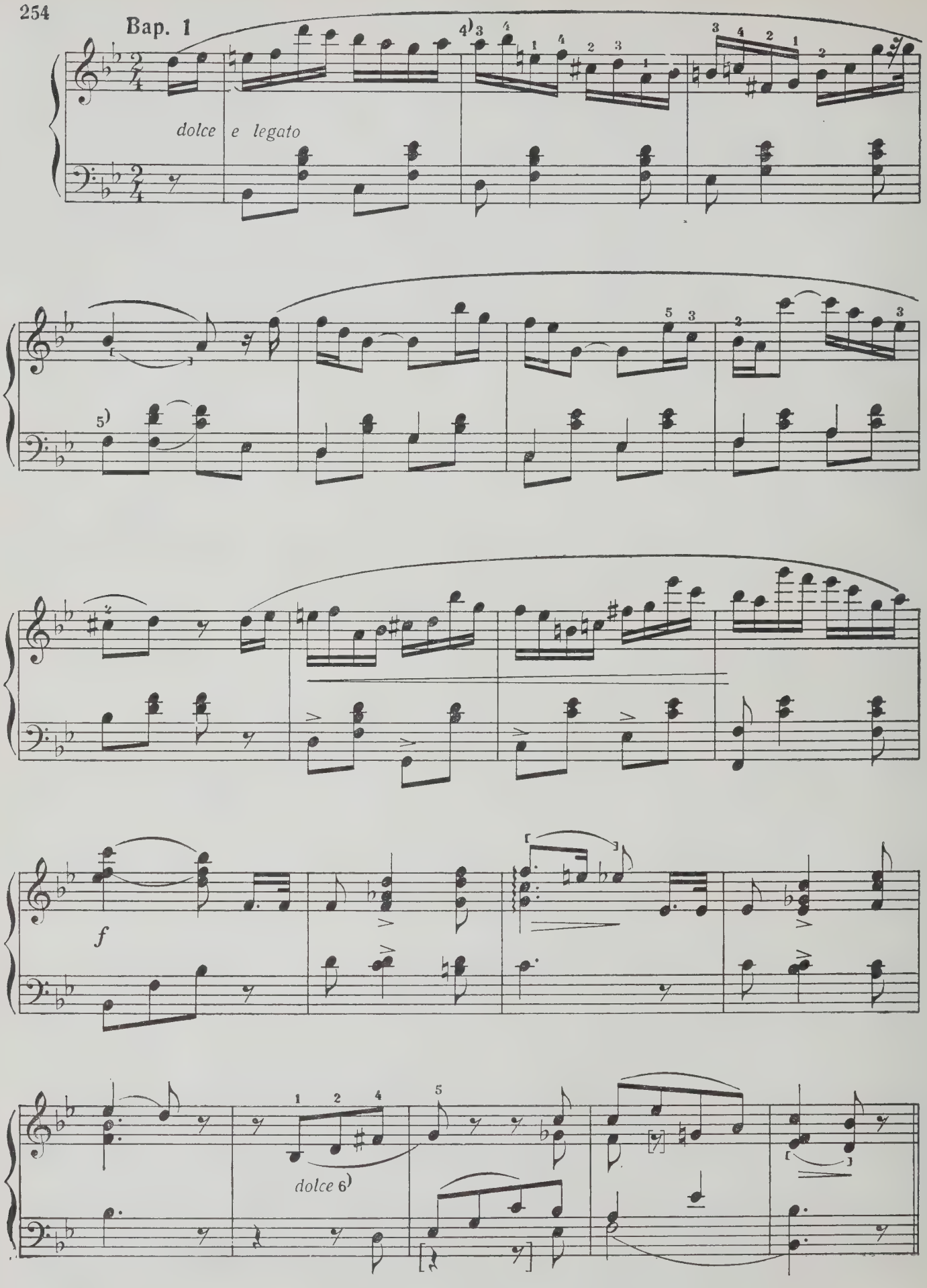
№ 5

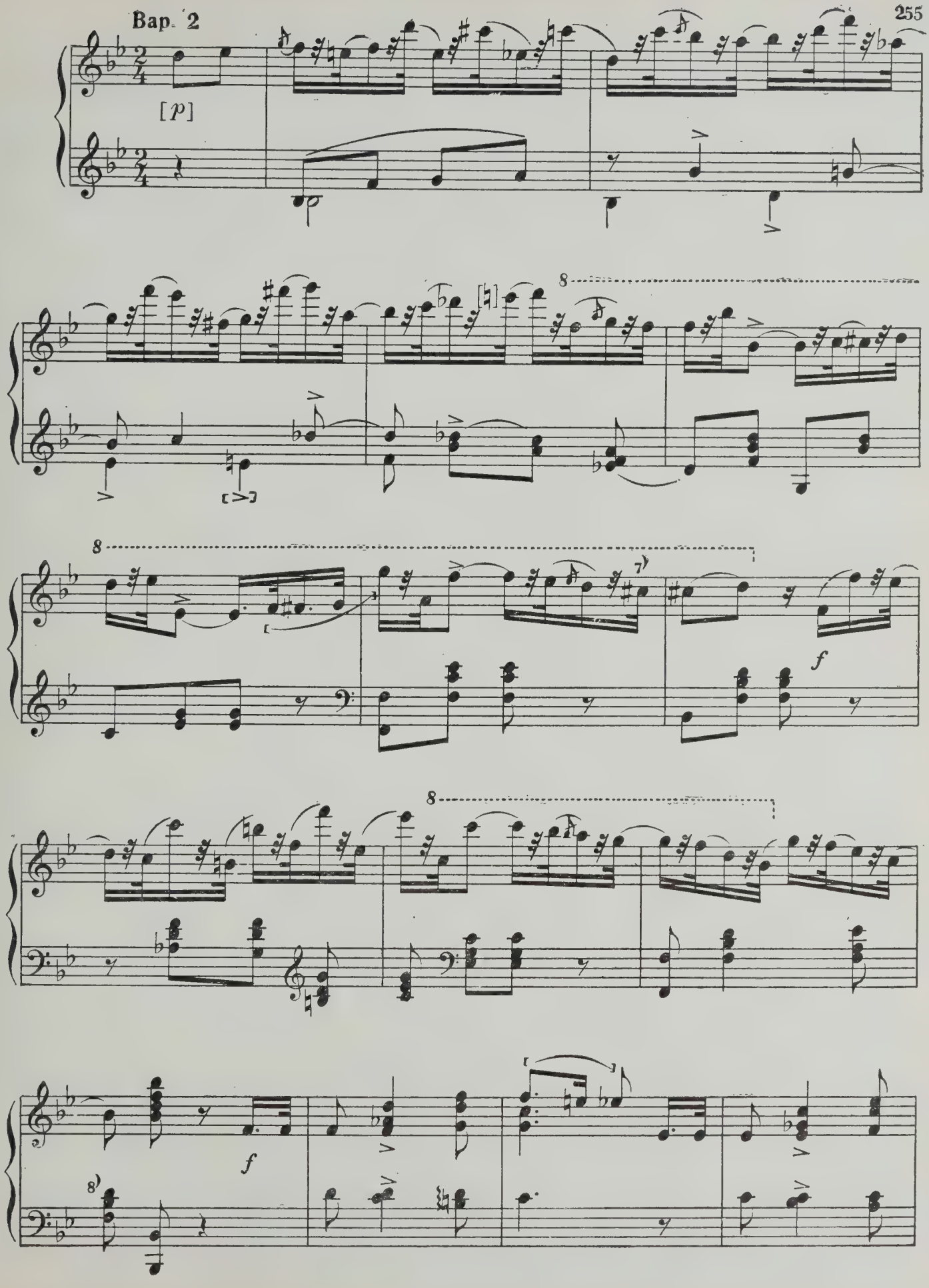


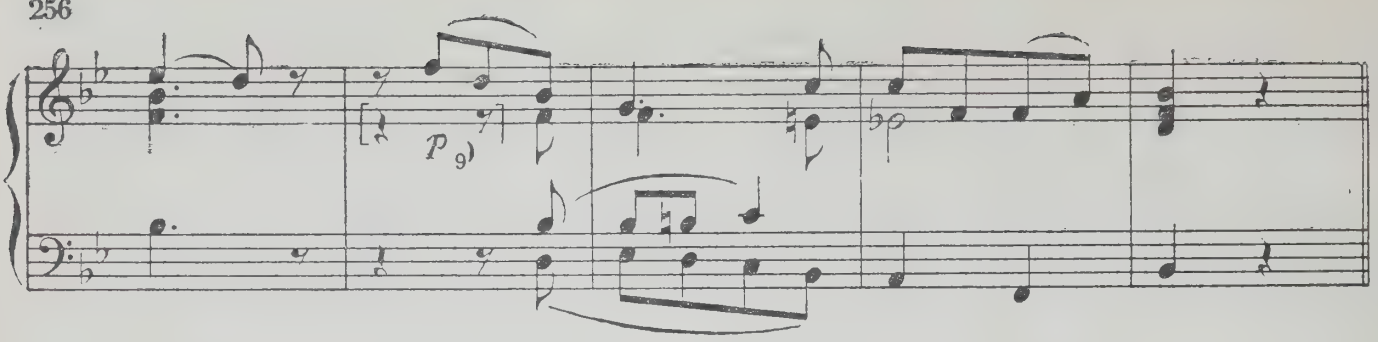

8
tr
8
tr
2)

ВАРИАЦИИ
на тему из оперы
„ФАНИСКА“ Л. КЕРУБИНИ

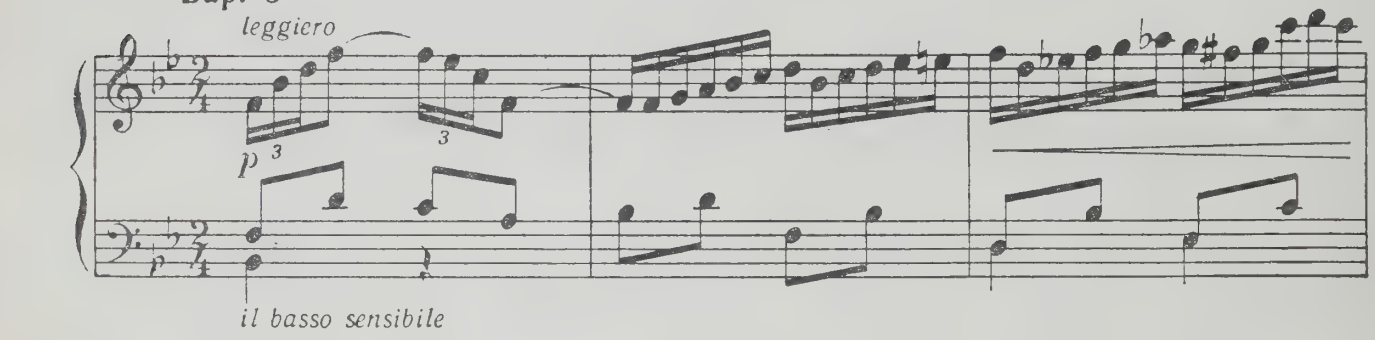


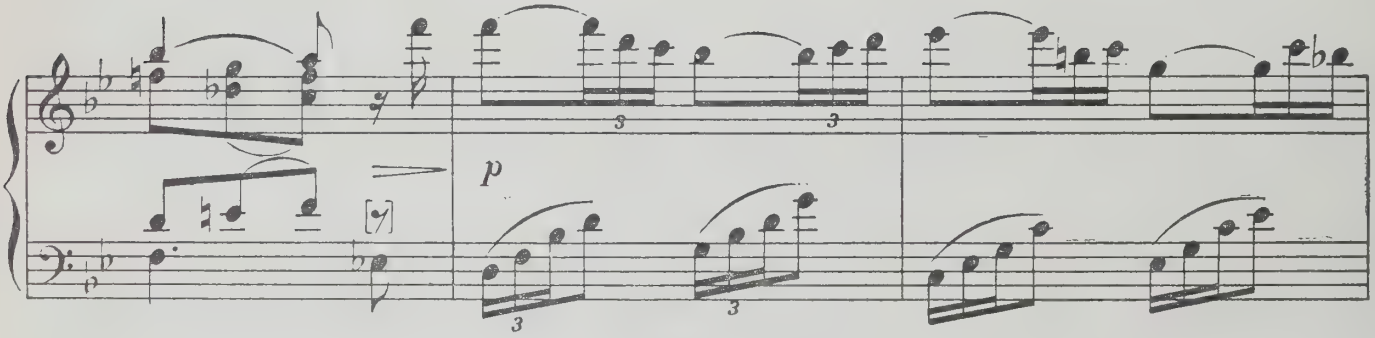

Bap. 1
dolce e legato
f
dolce

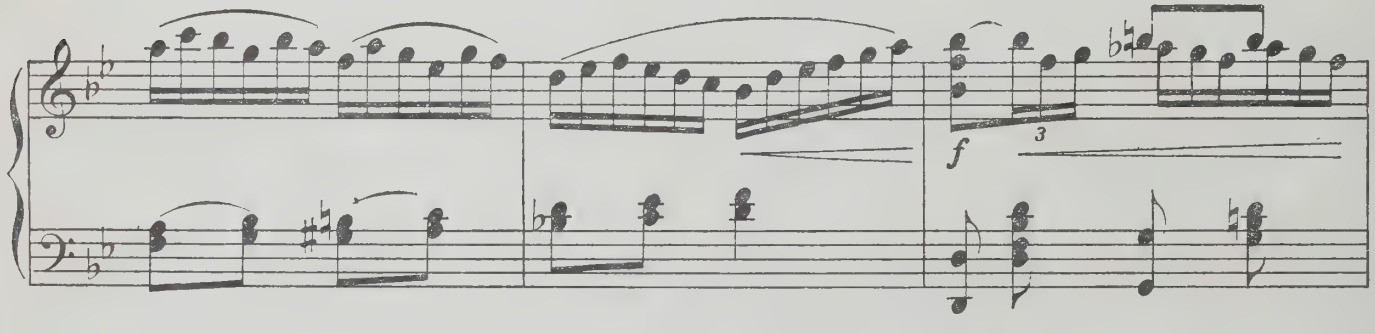

Bap. 2
[p]
8
[♮]
8
7
f
8
f
8

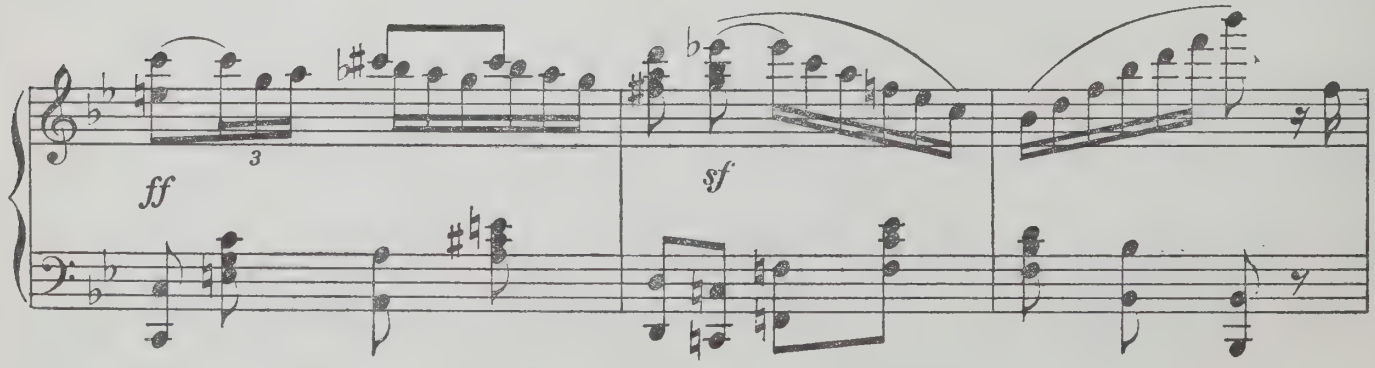


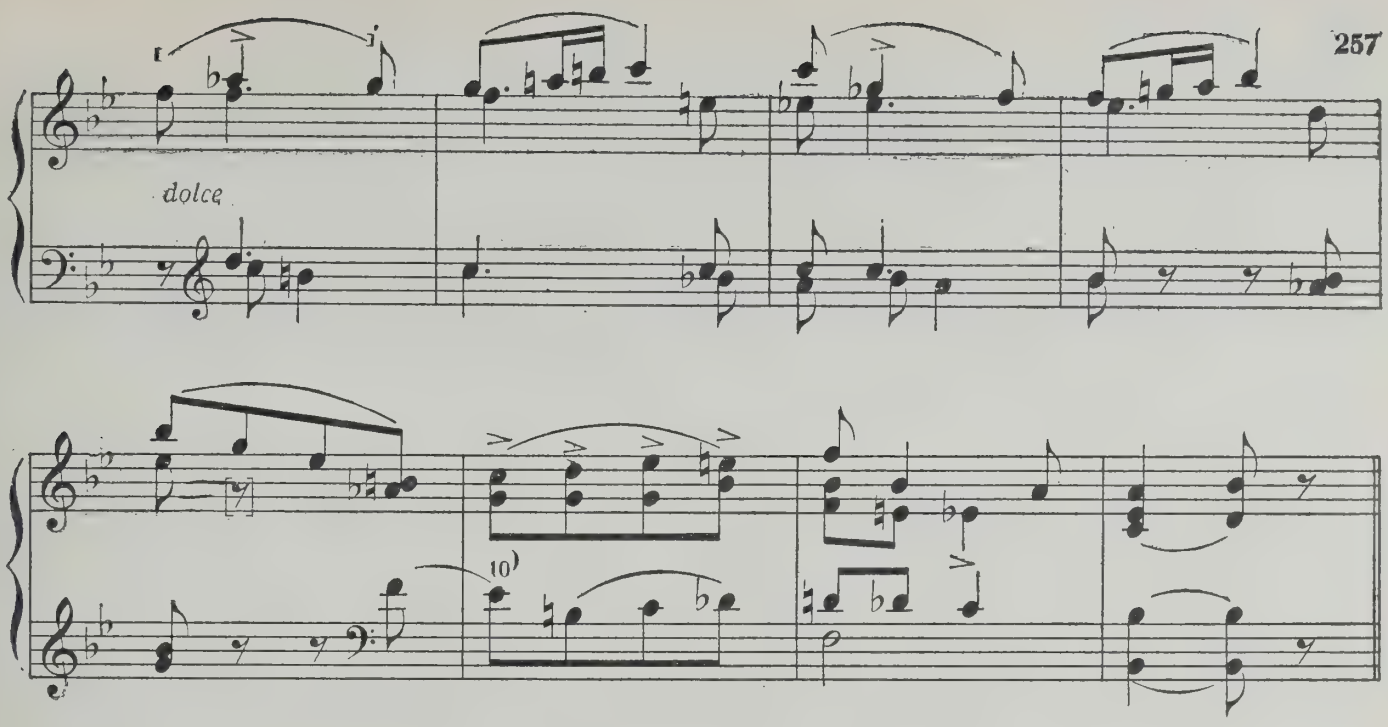
Bap. 3





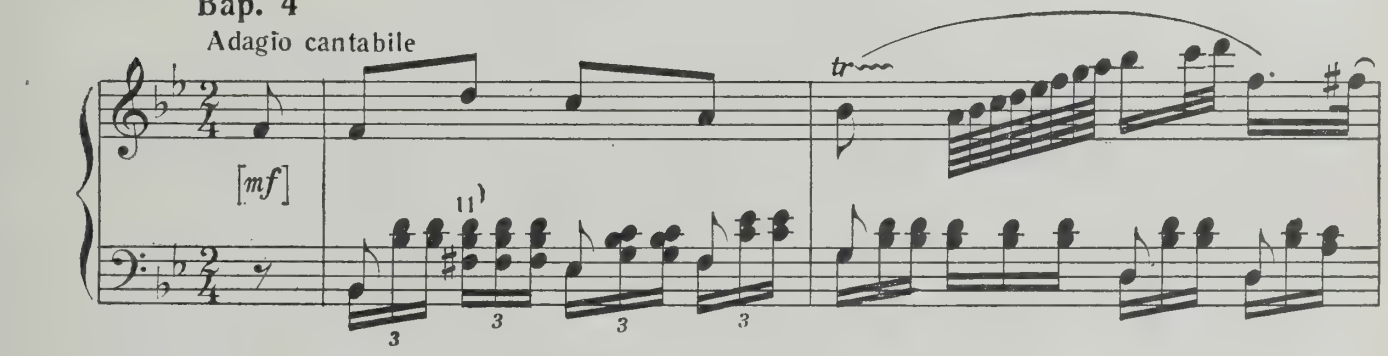


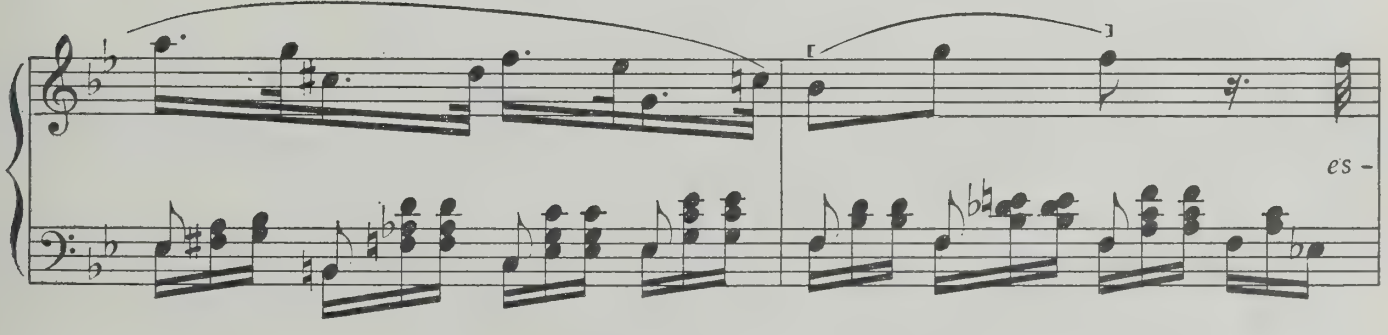


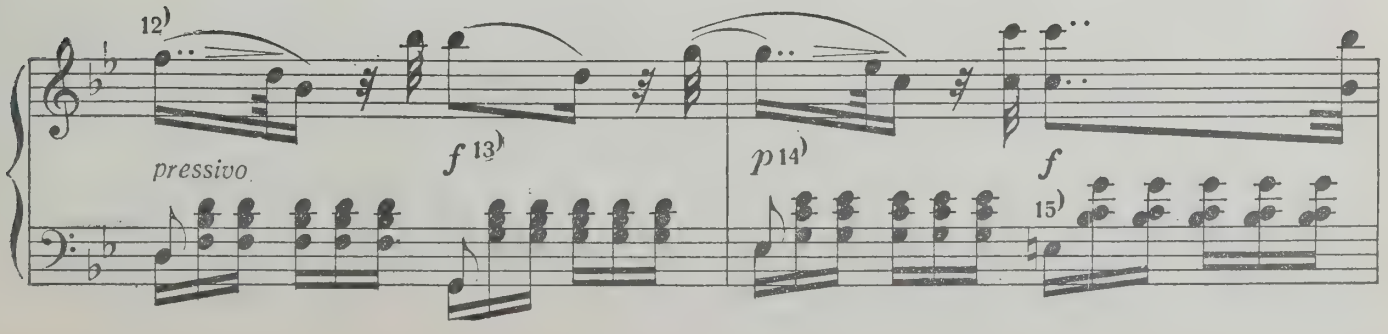


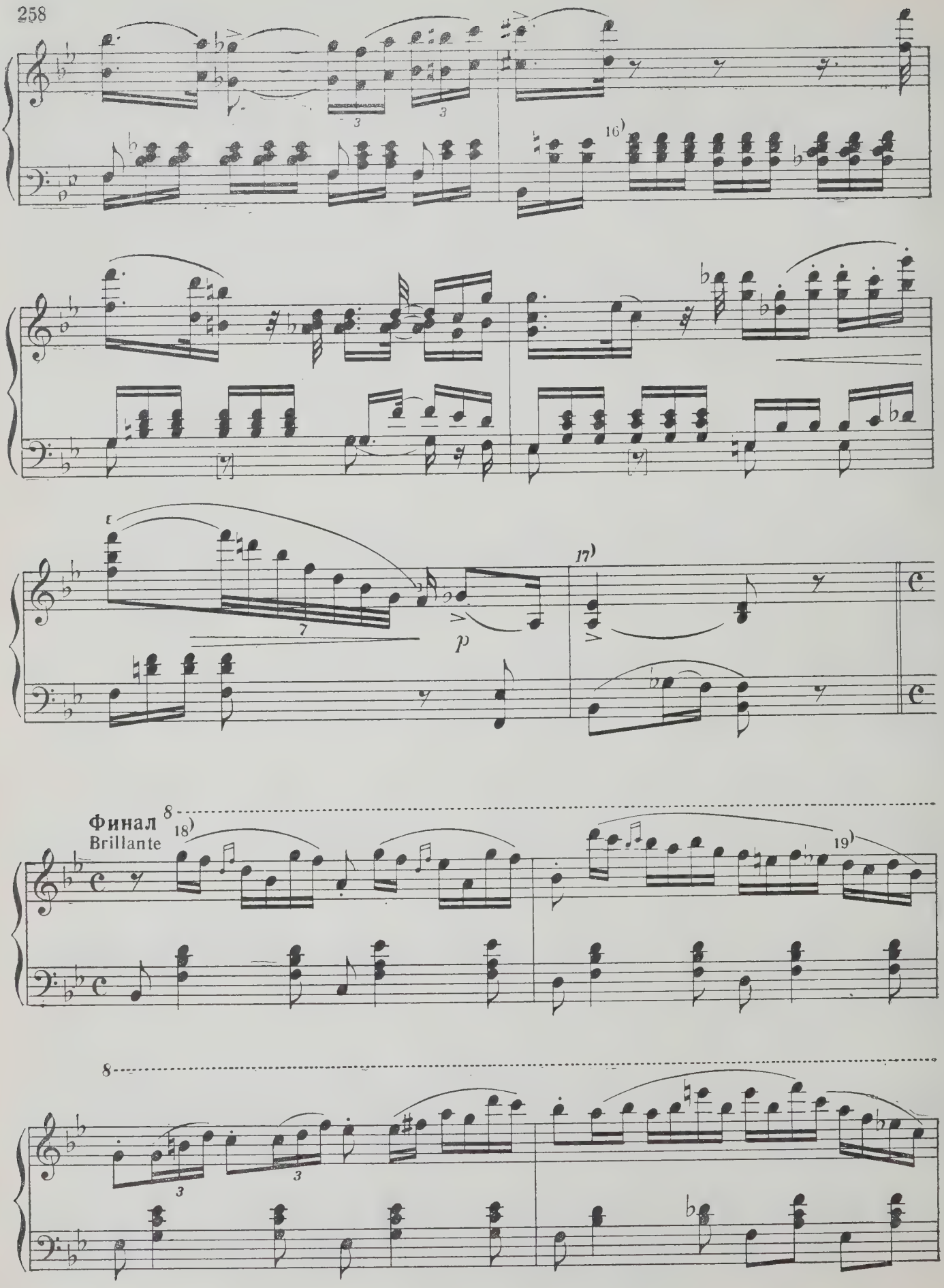
Bap. 4

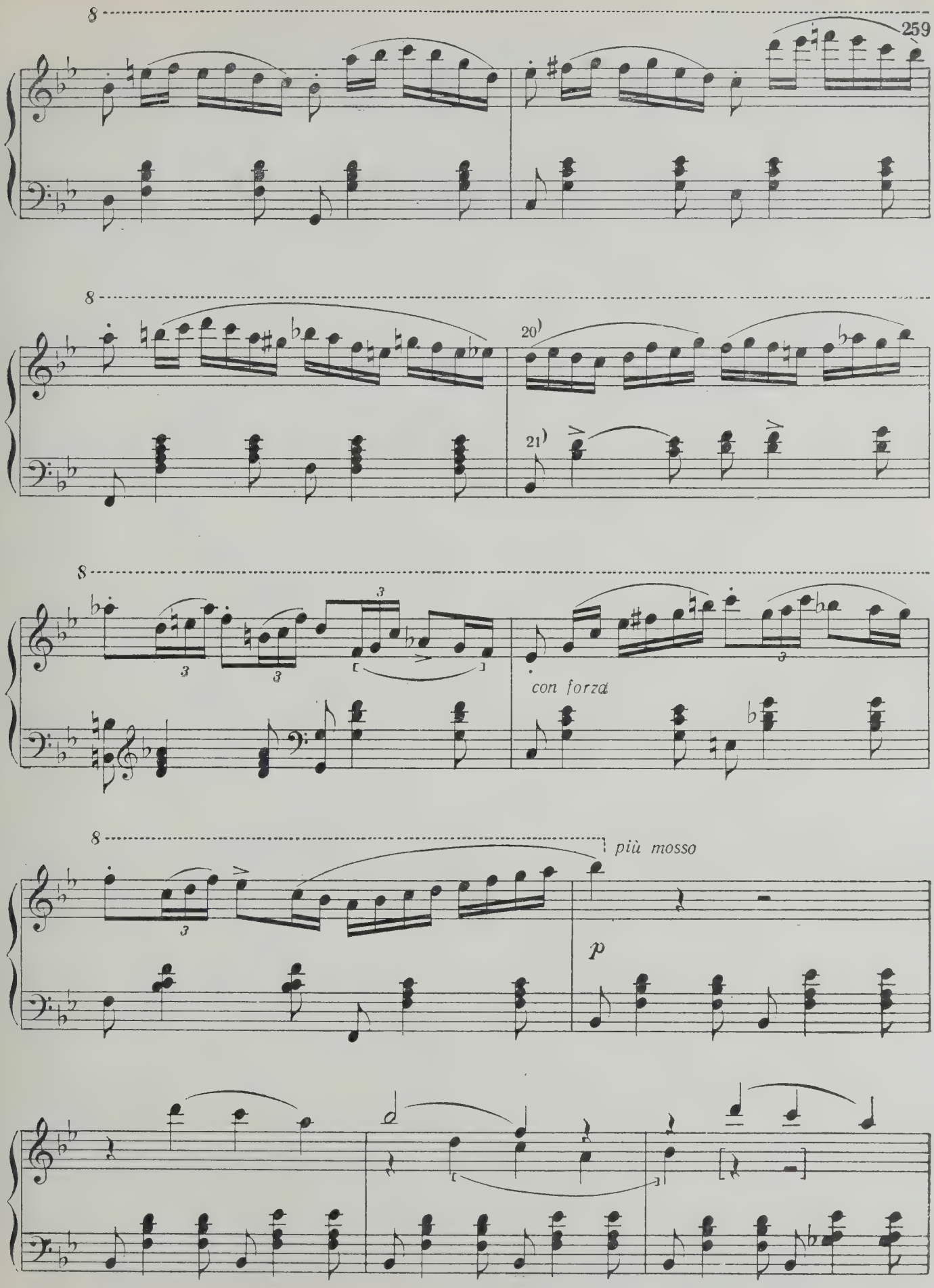
Adagio cantabile

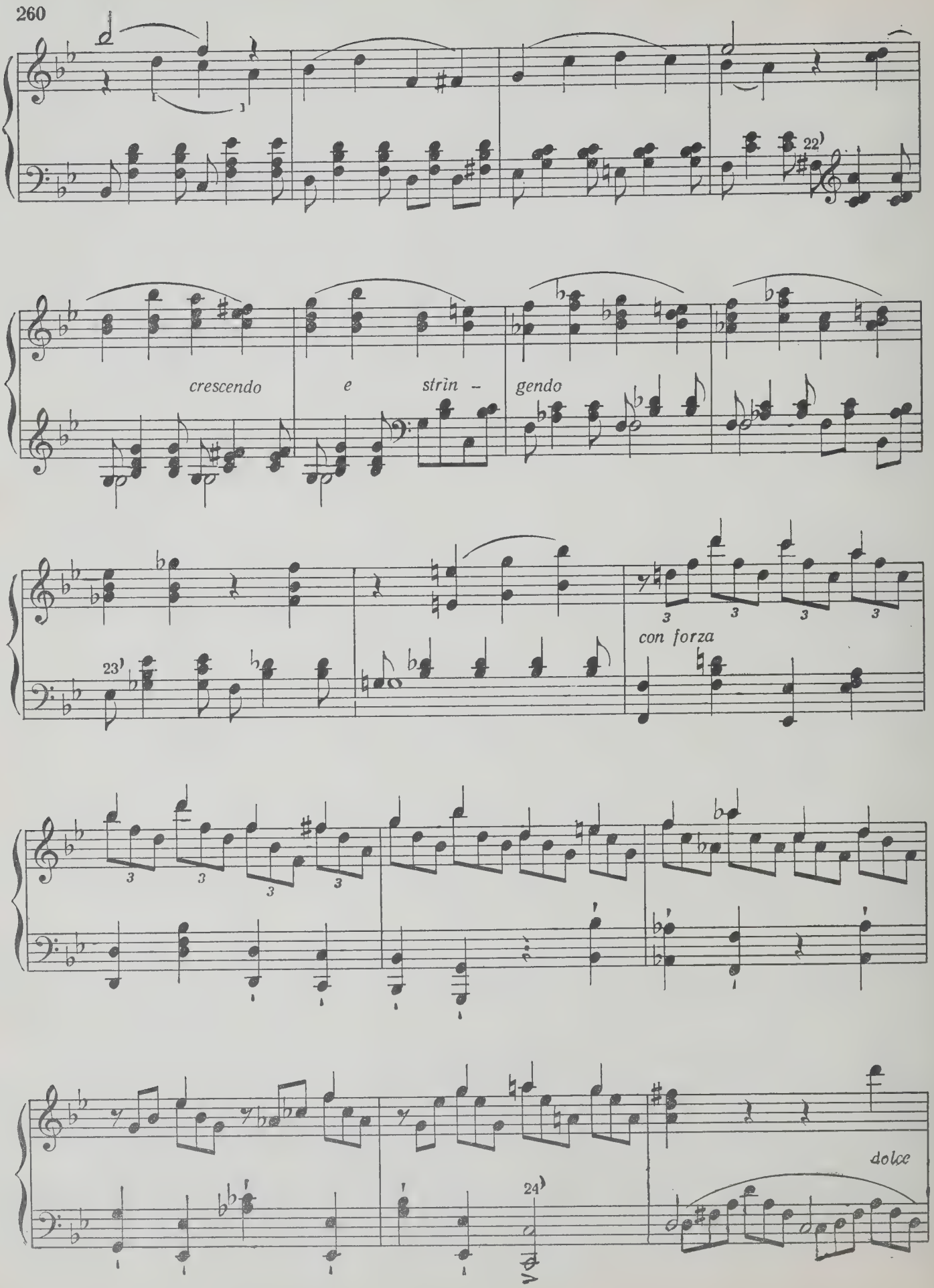


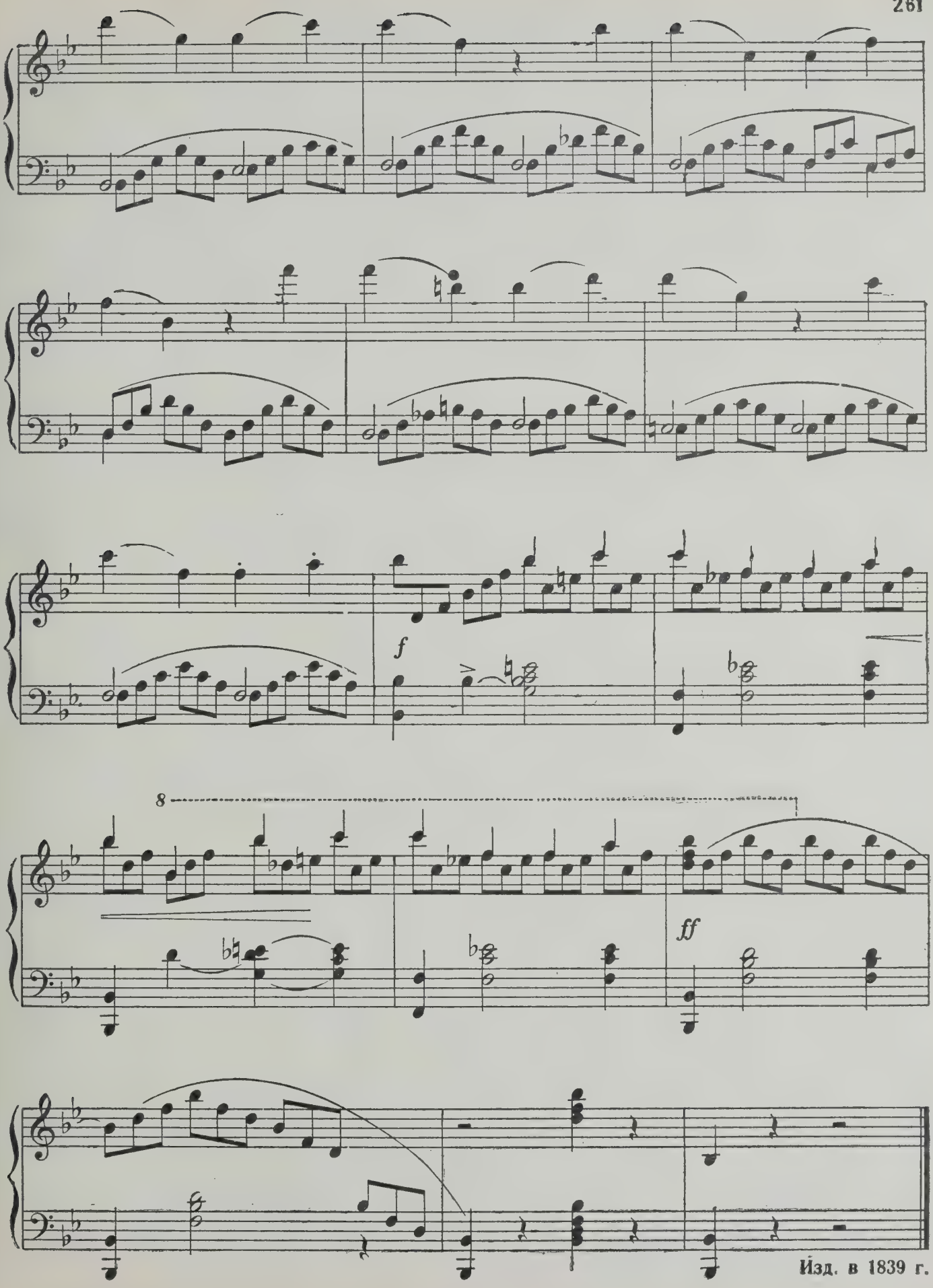





16)
17)
p
Финал
Brillante
18)
19)

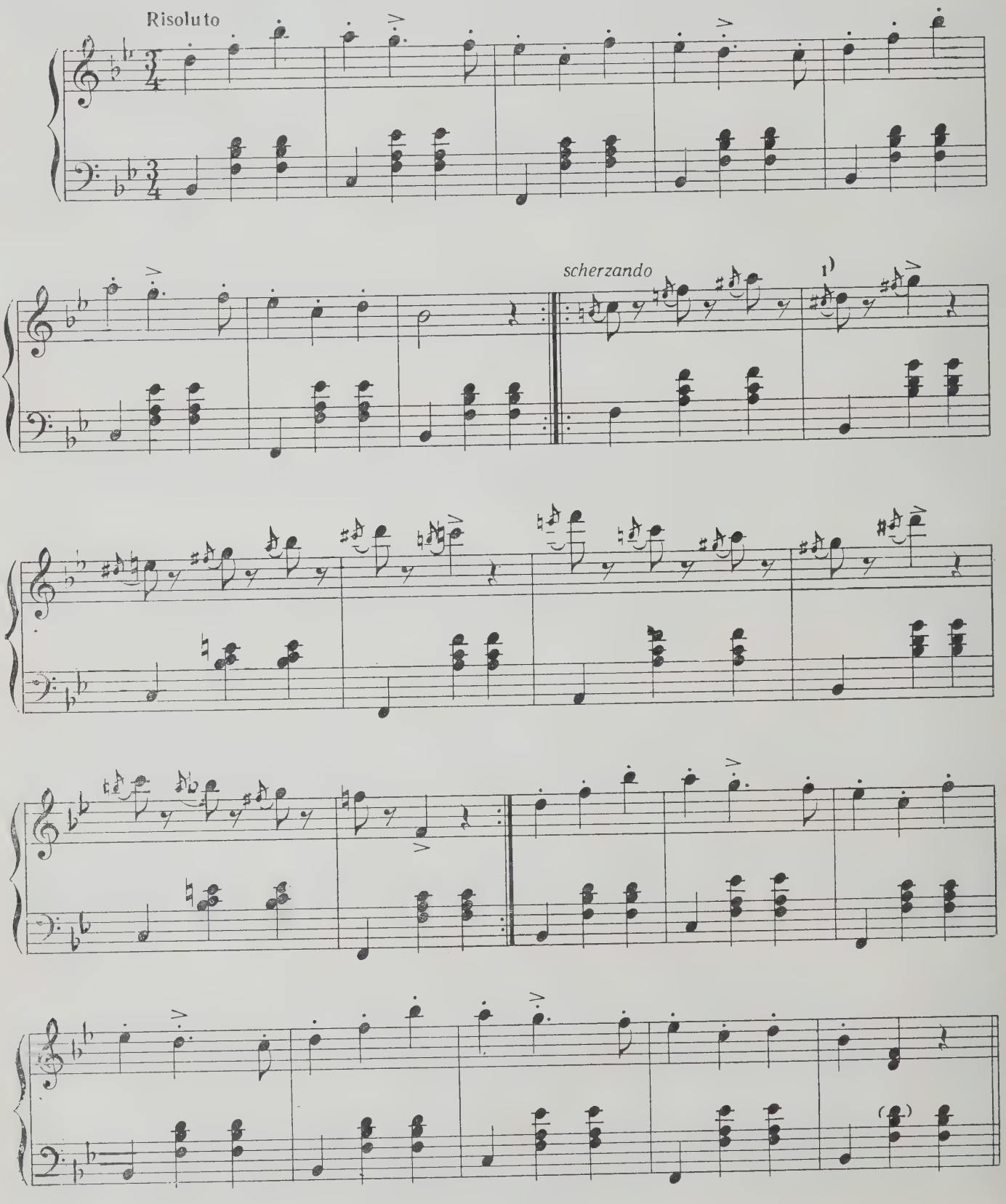

8
8
20)
21)
8
con forza
8
più mosso
p

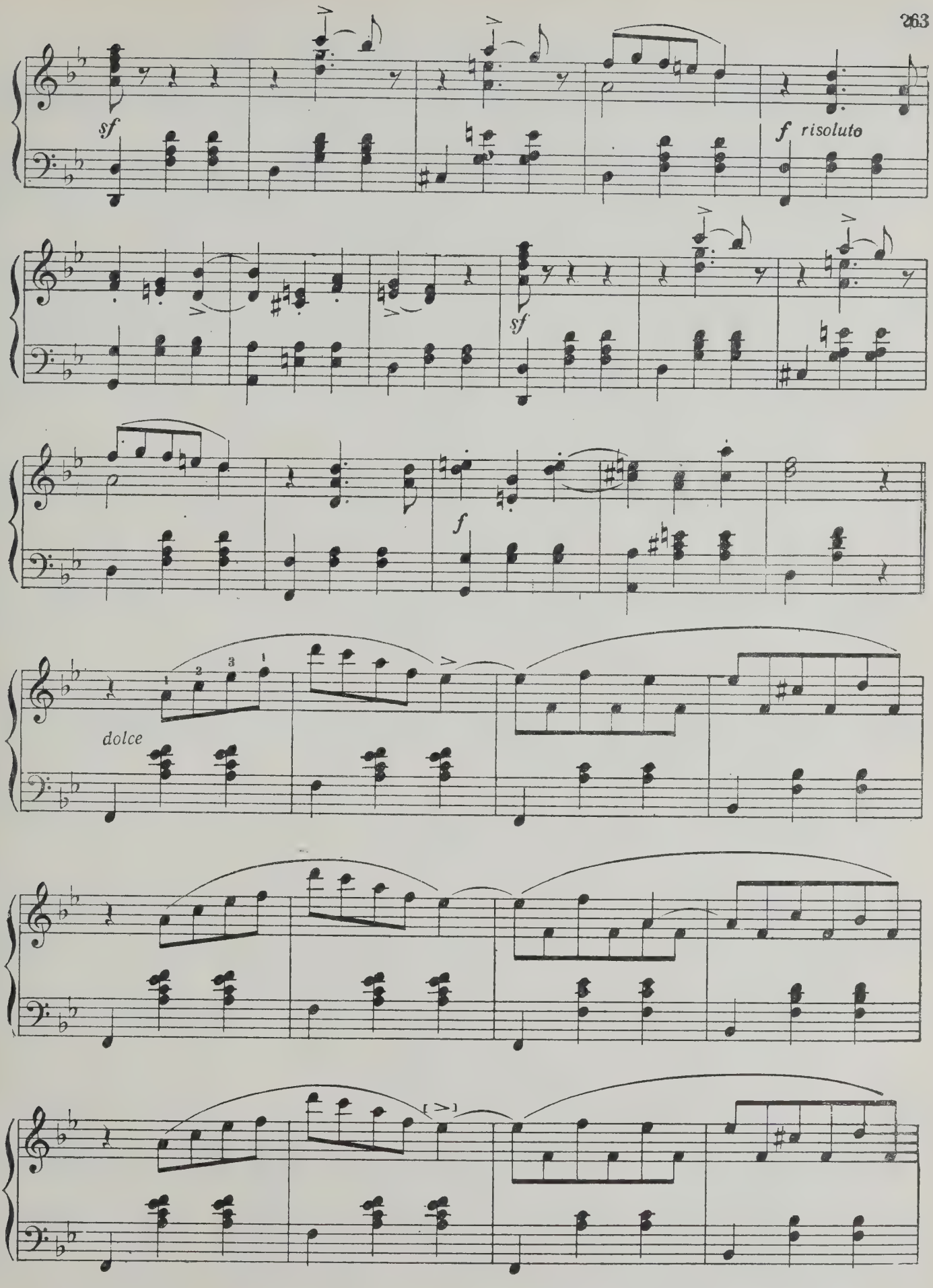

22)
crescendo e strin - gendo
23)
con forza
24)
dolce

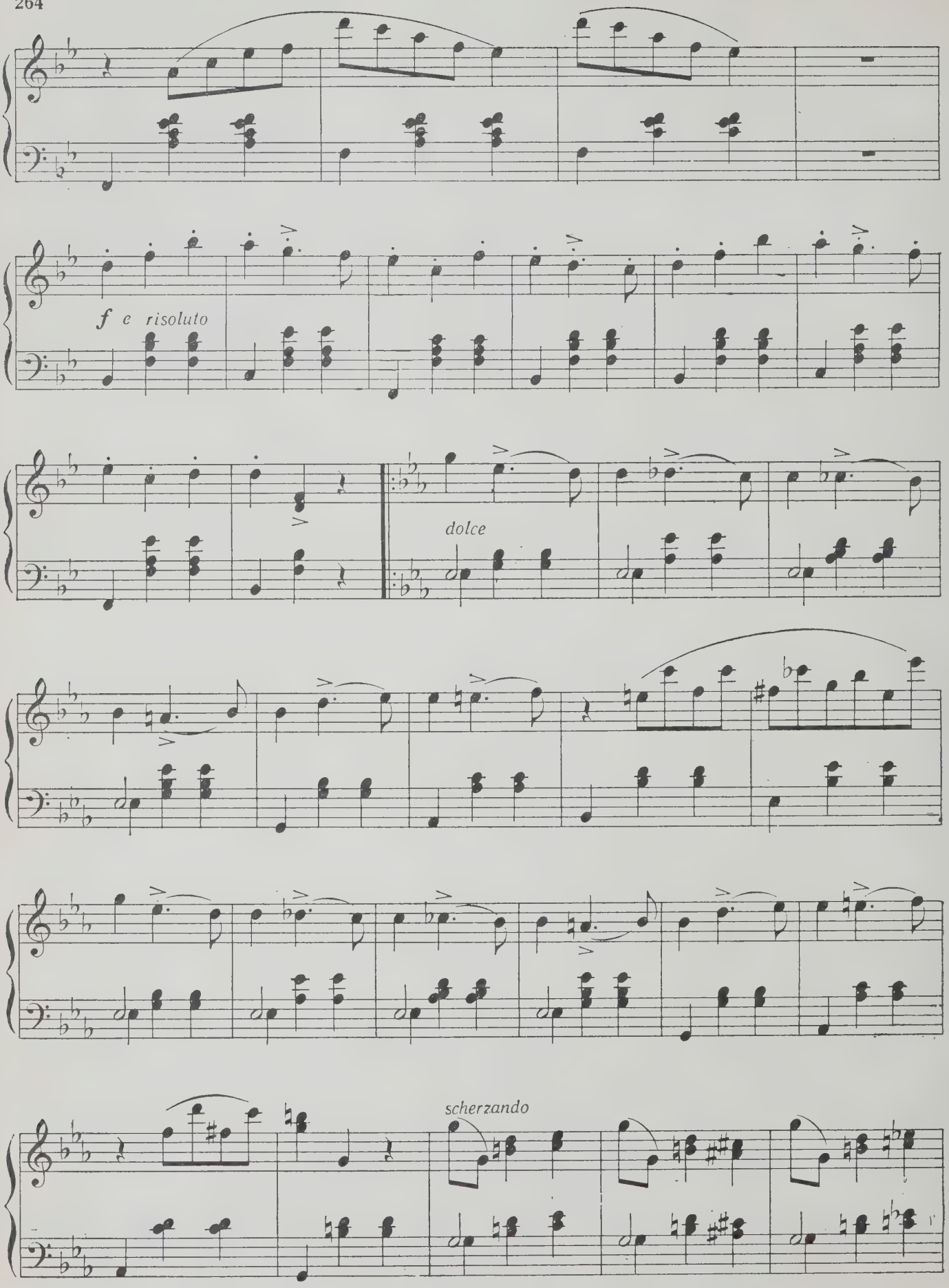


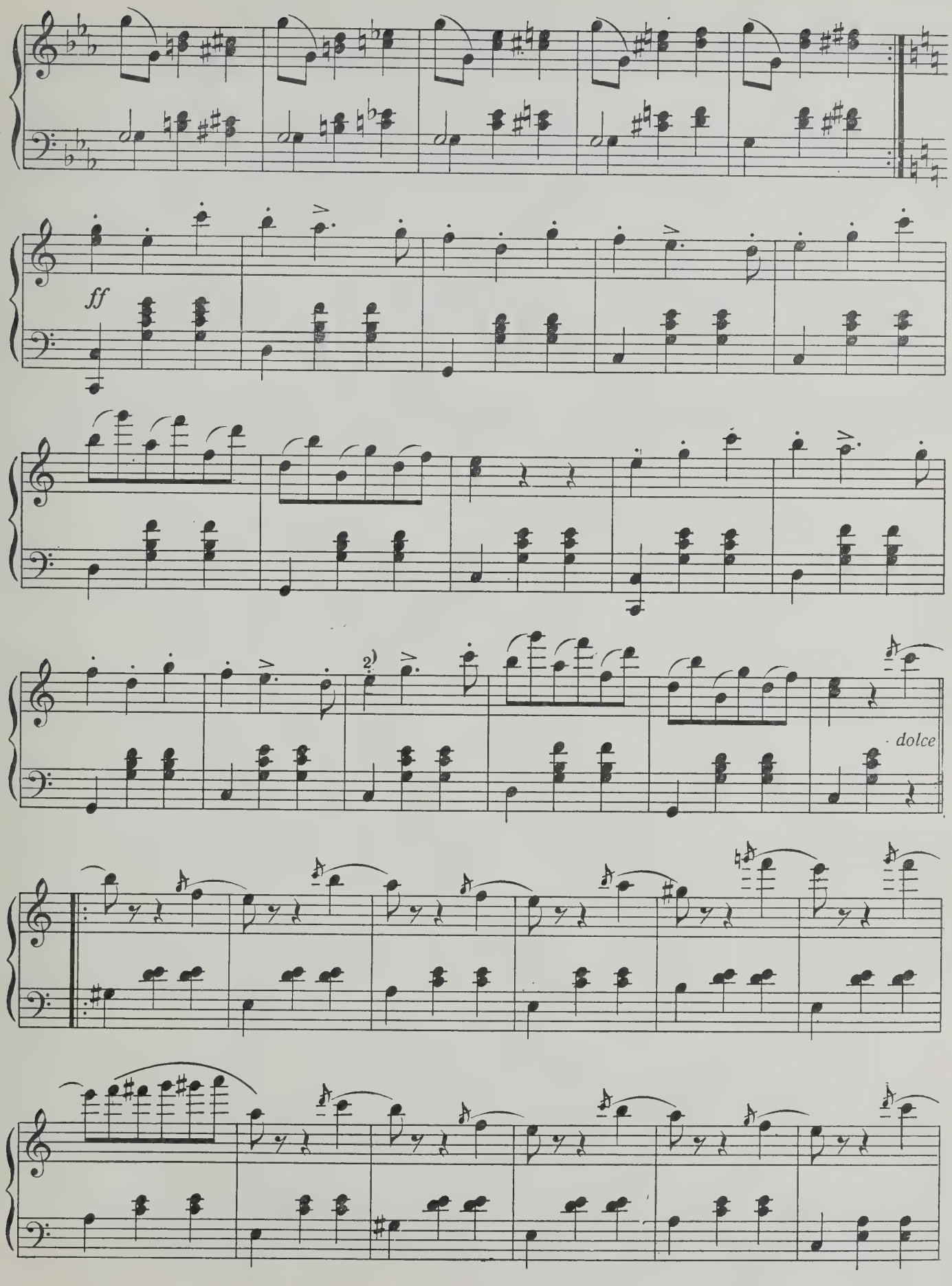
Изд. в 1839 г.

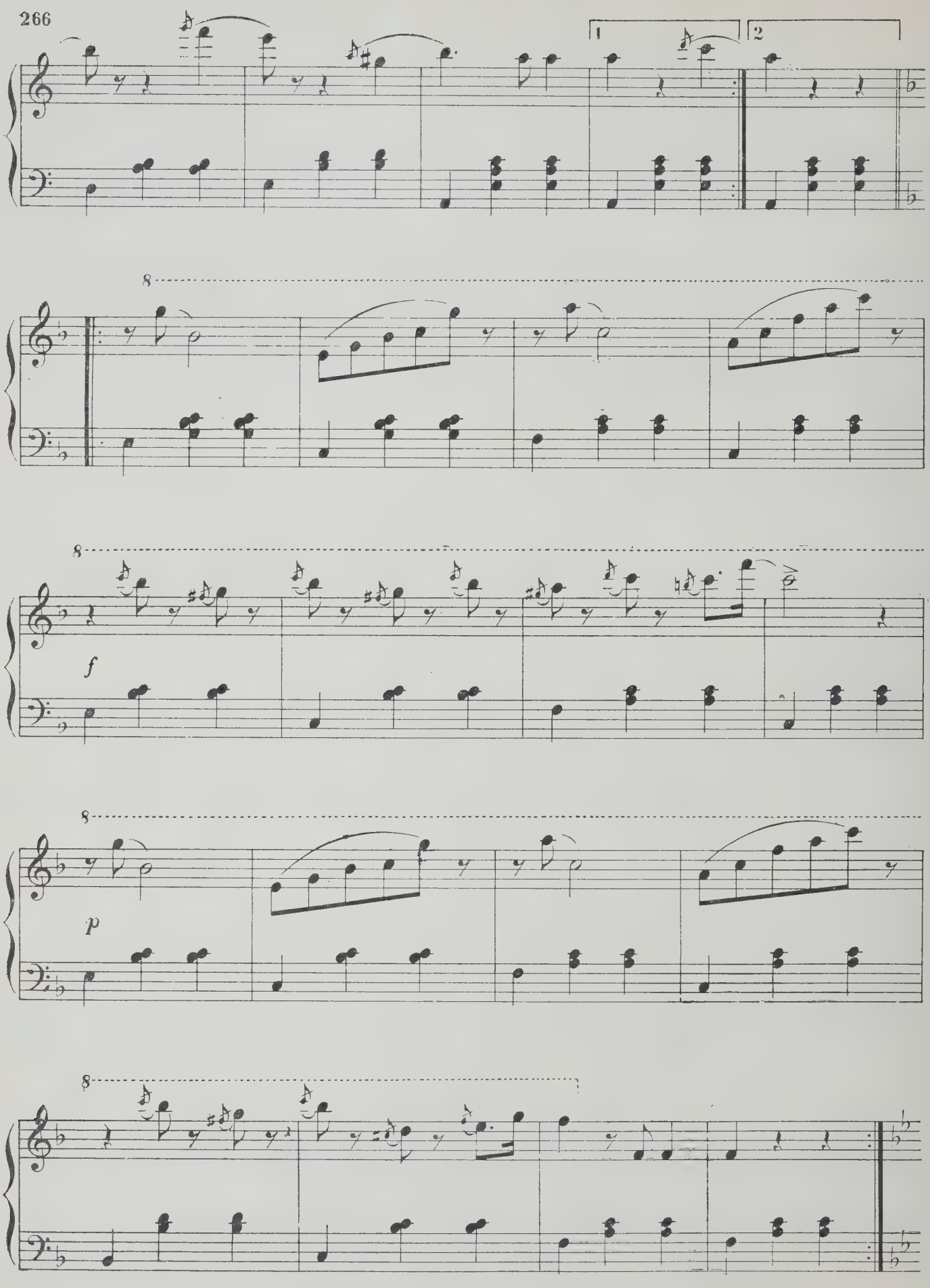
ВАЛЬС

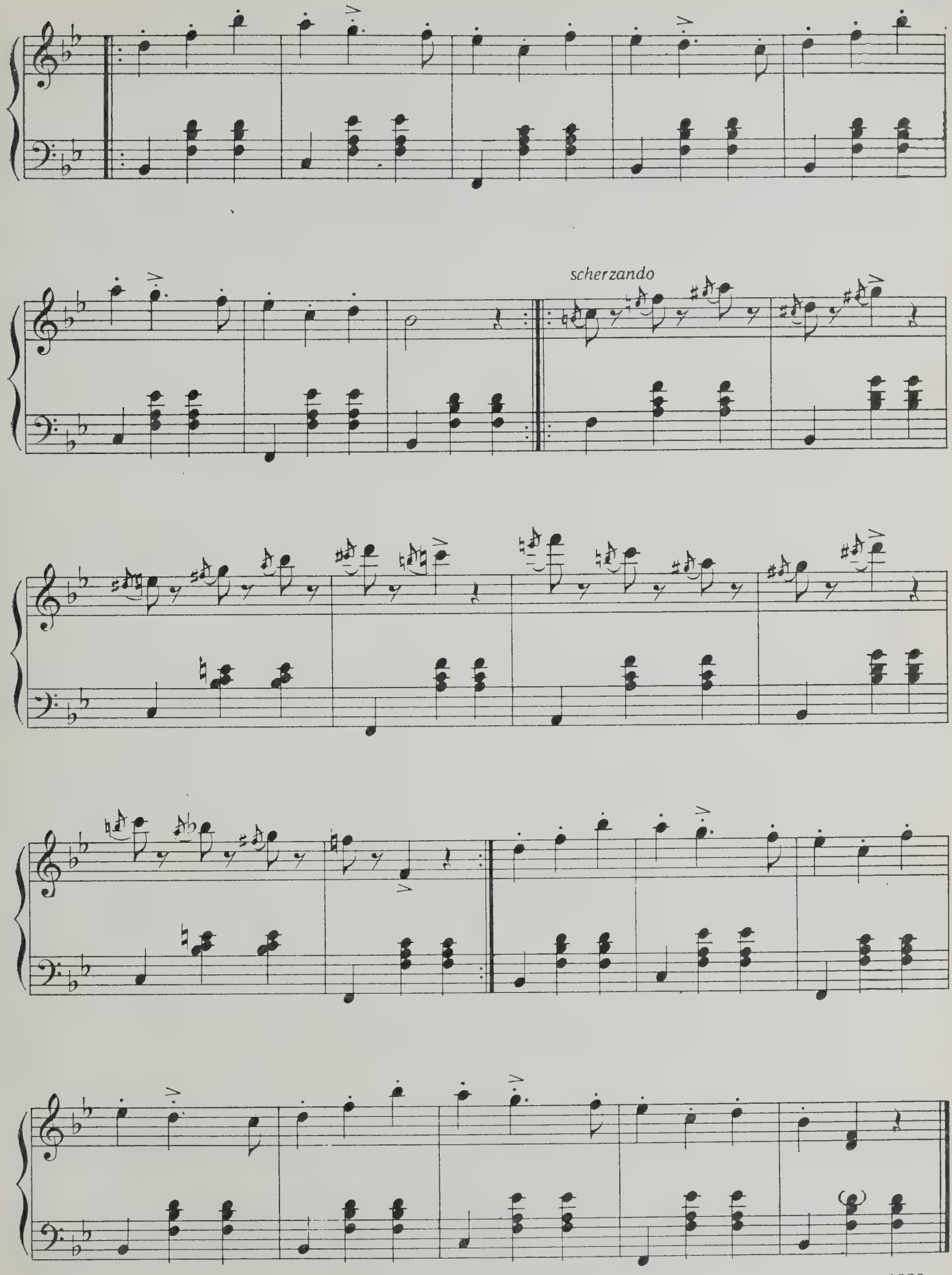



sf
f risoluto
sf
f
dolce


f e risoluto
dolce
scherzando

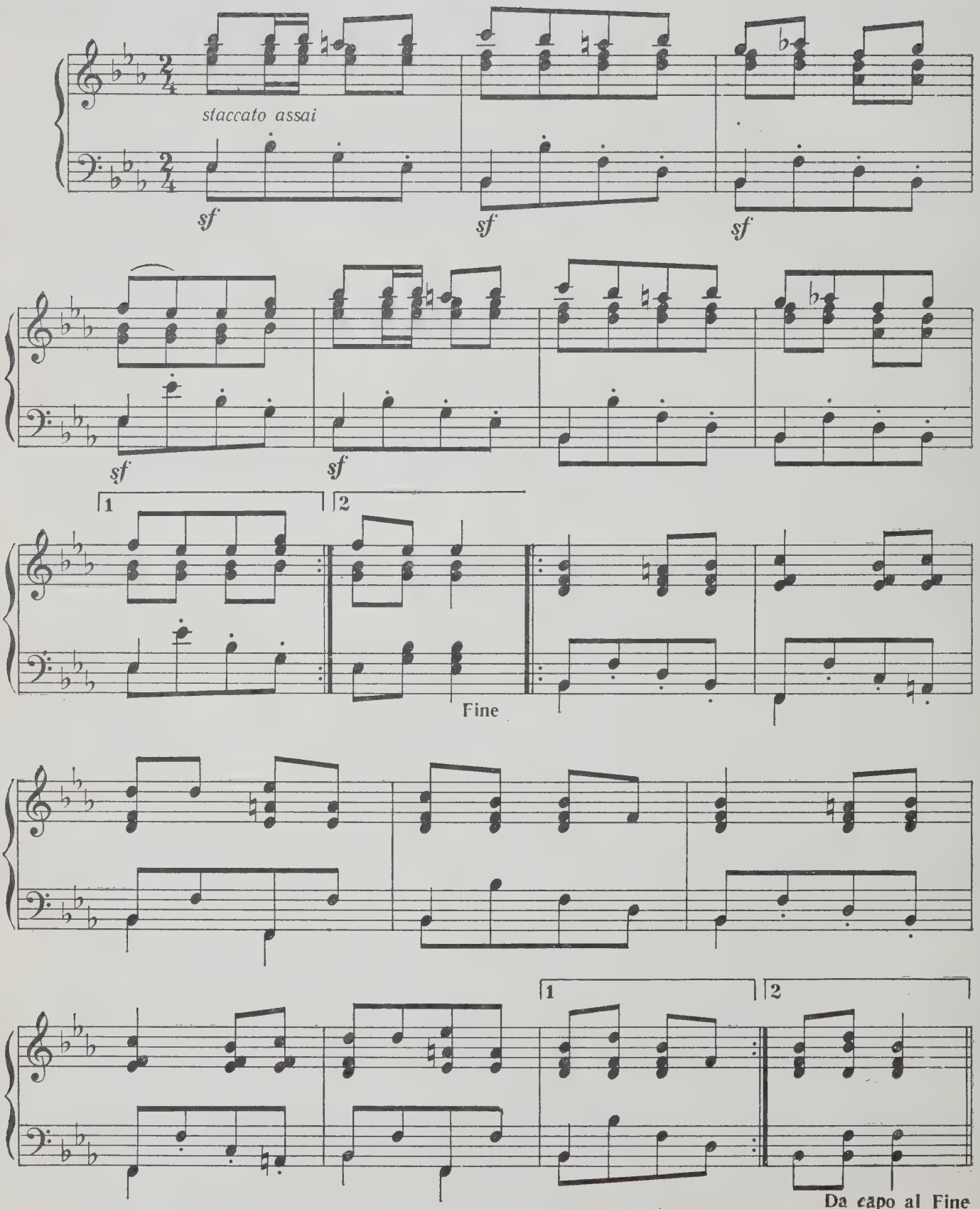

ff
2)
dolce


1
2
8
8
f
8
p
8



Изд. в 1839 г.

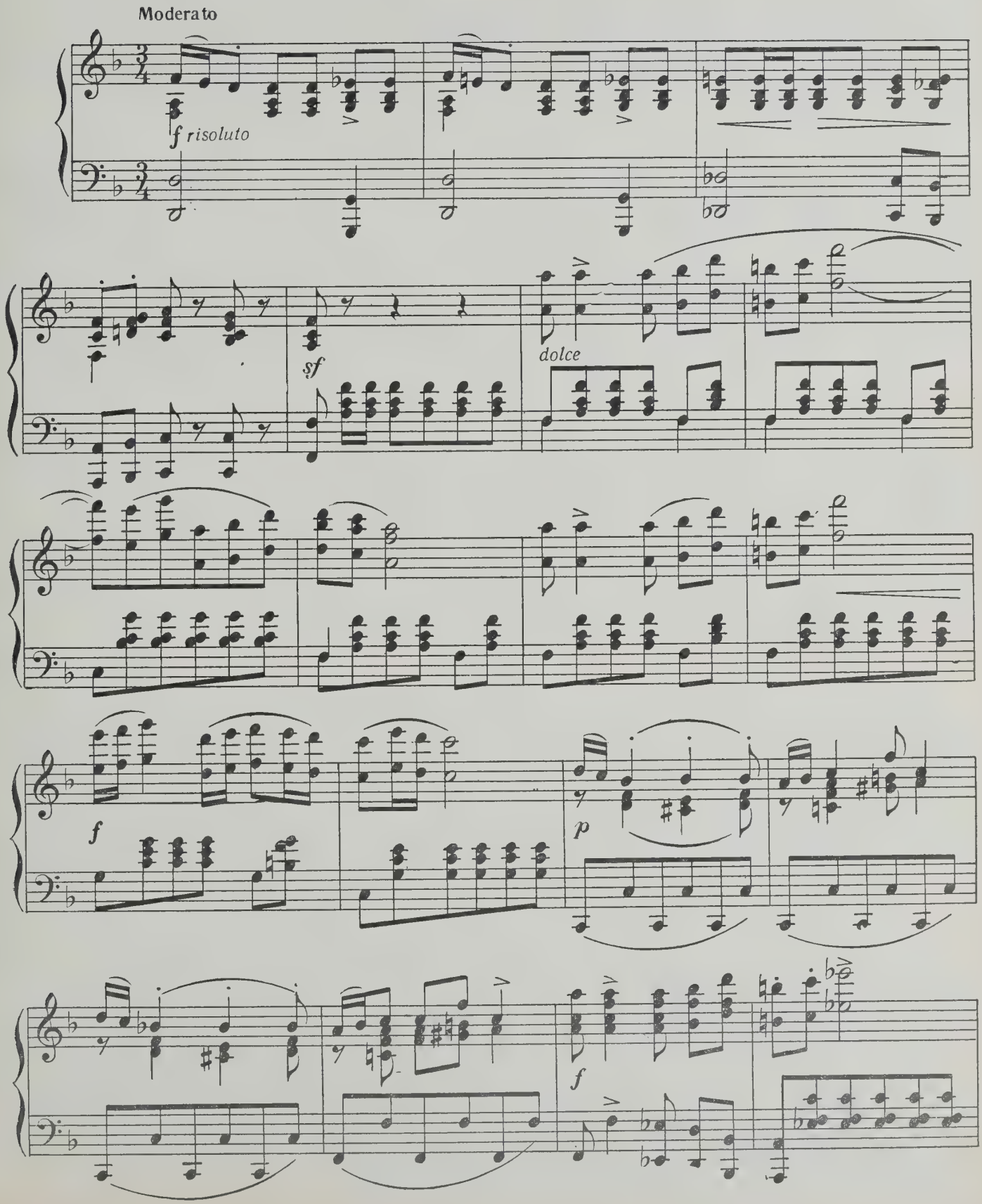
ГАЛОП

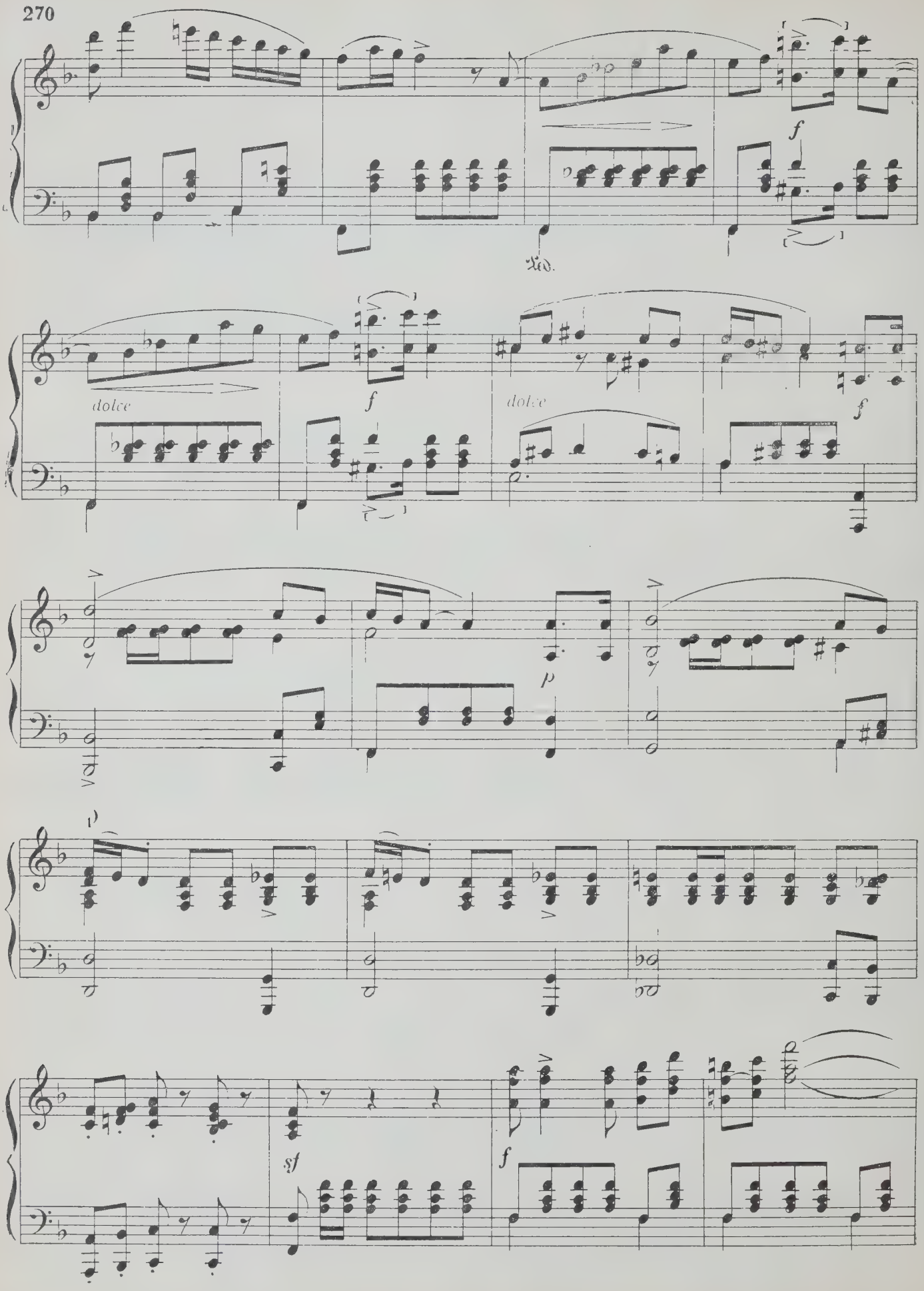


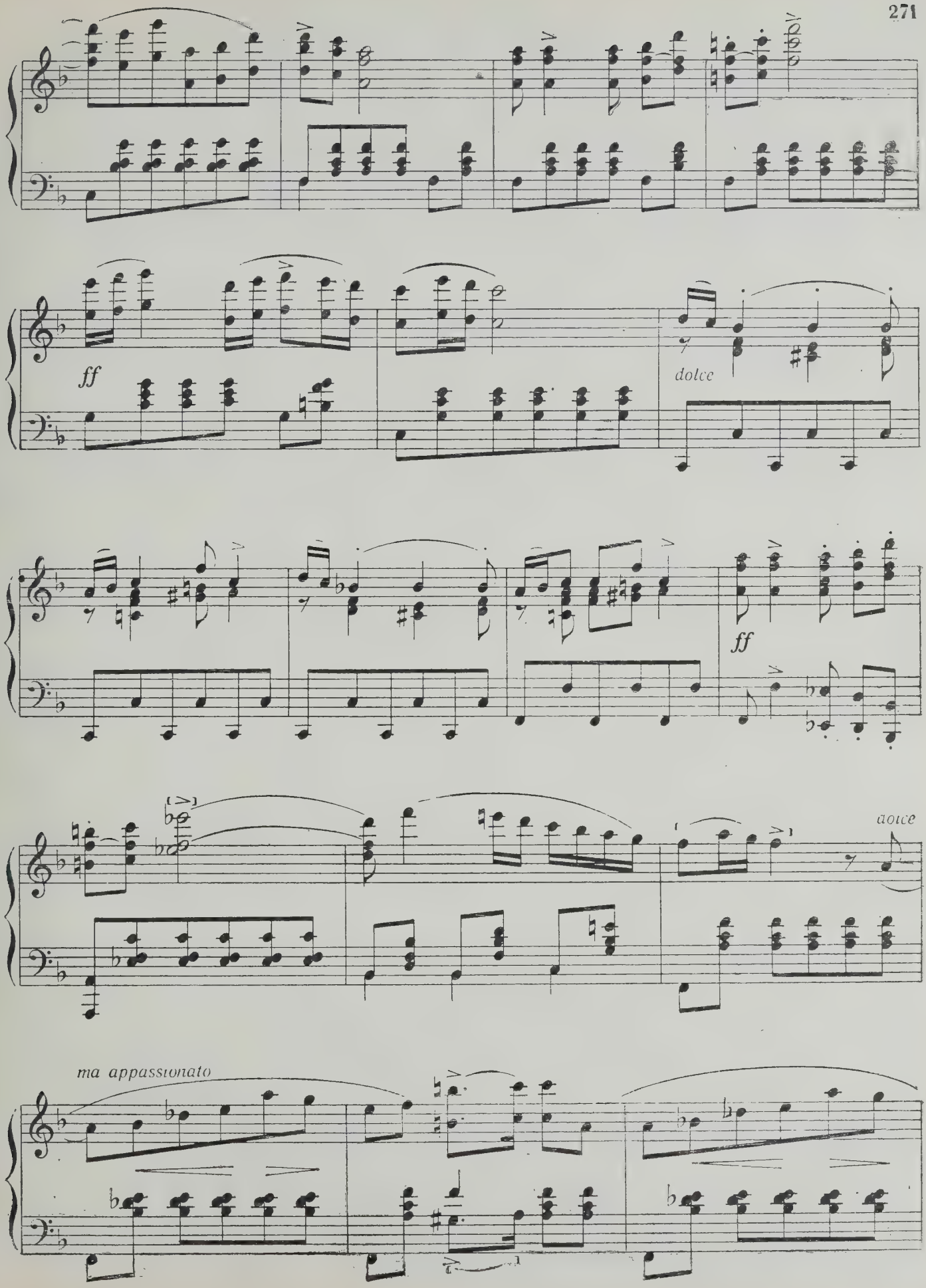
Изд. в 1839 г.

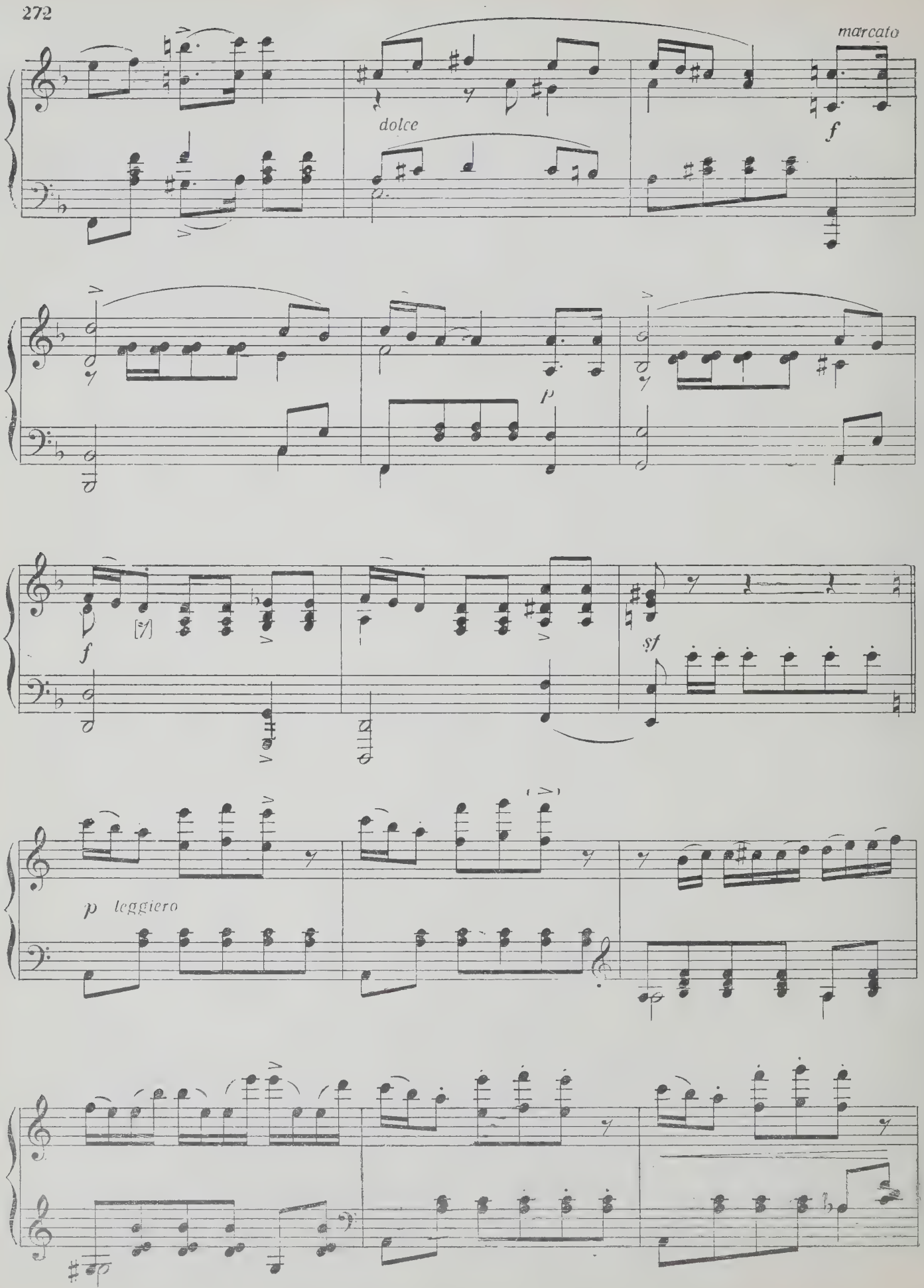
БОЛЕРО

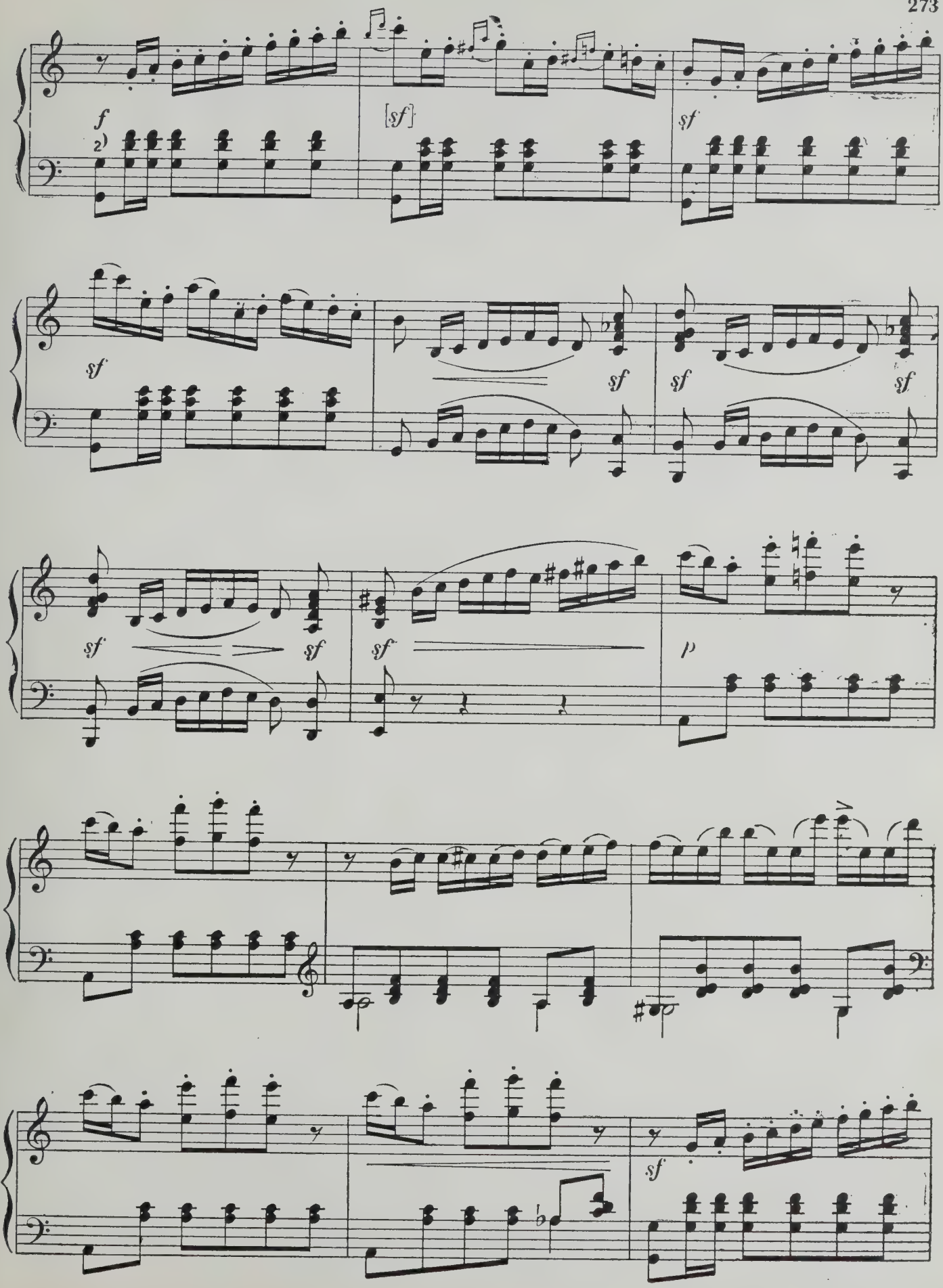
(„О, дева чудная моя“)

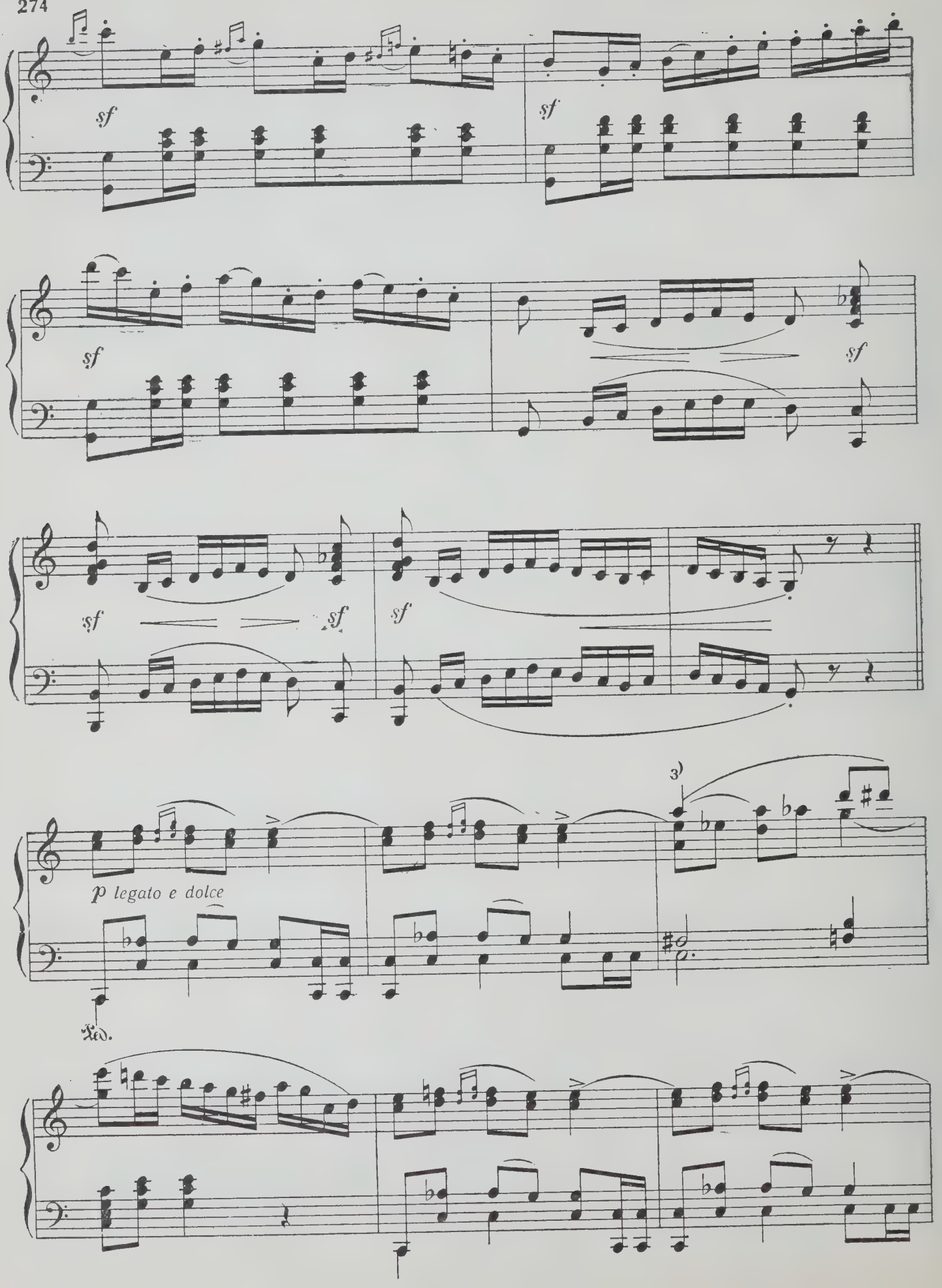


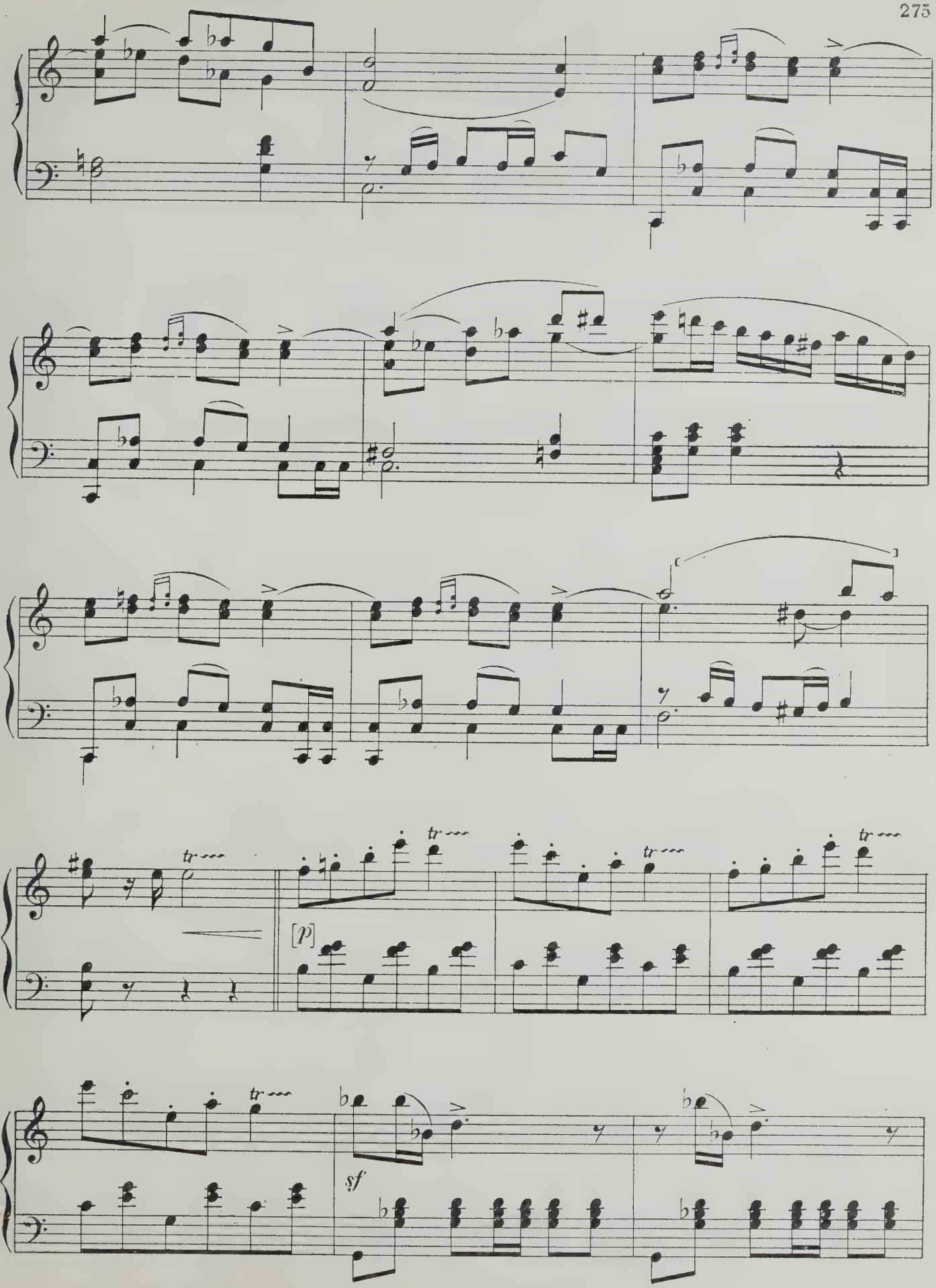

f
dolce
f
dolce
f
p
sf
f

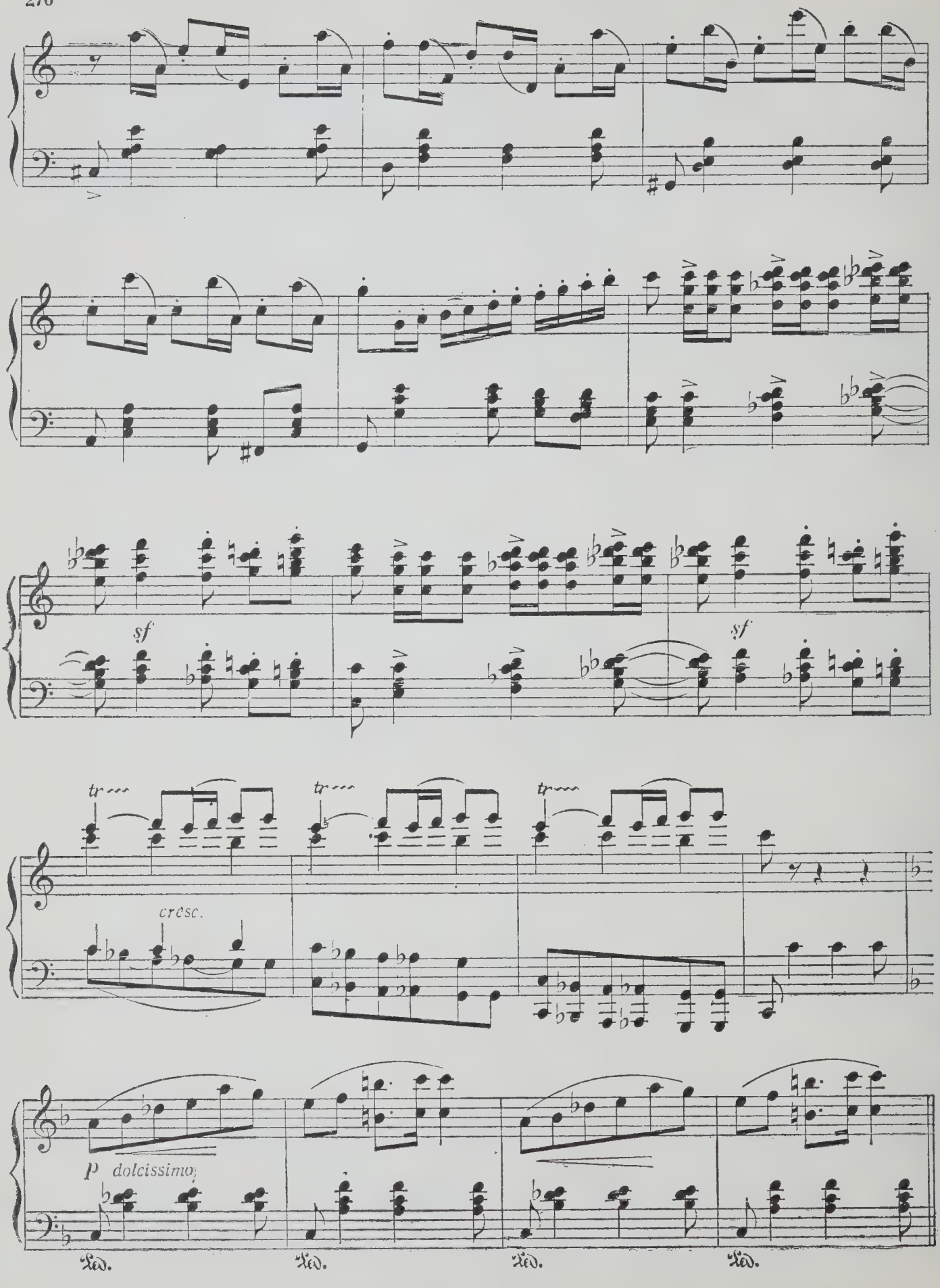

ff
dolce
ff
dolce
ma appassionato

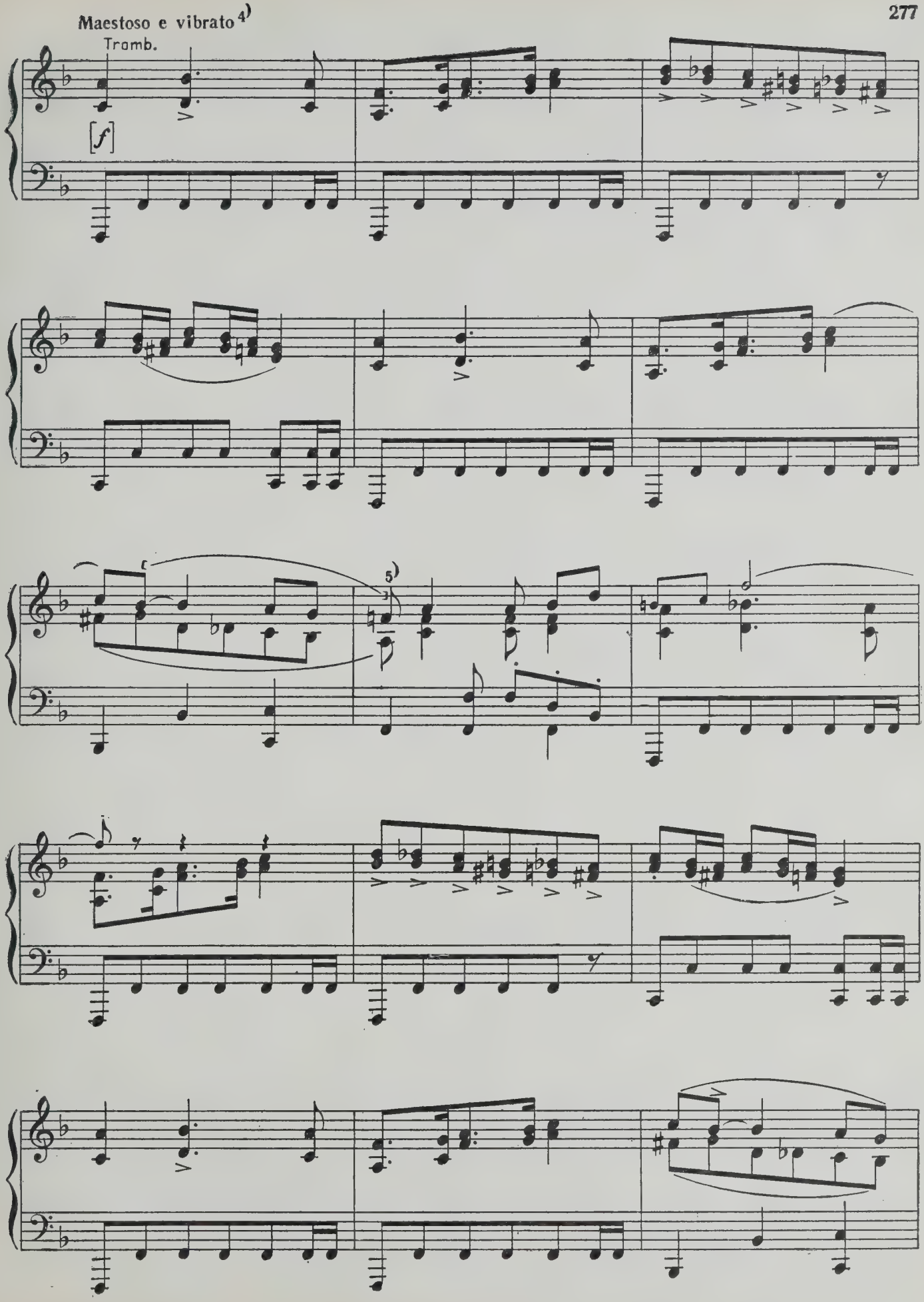

marcato
dolce
f
p
f
sf
p leggiero

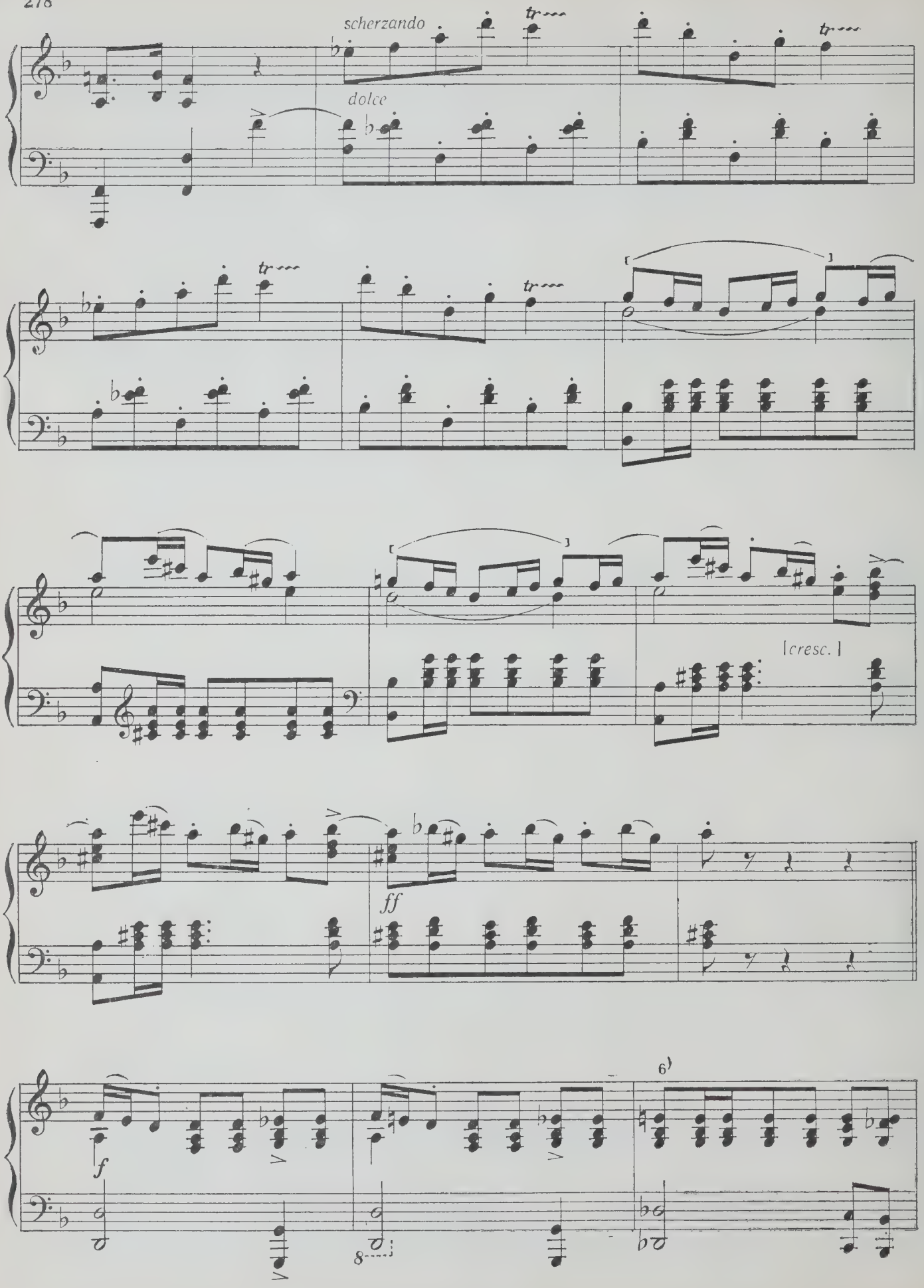

f
2)
[sf]
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
p
sf

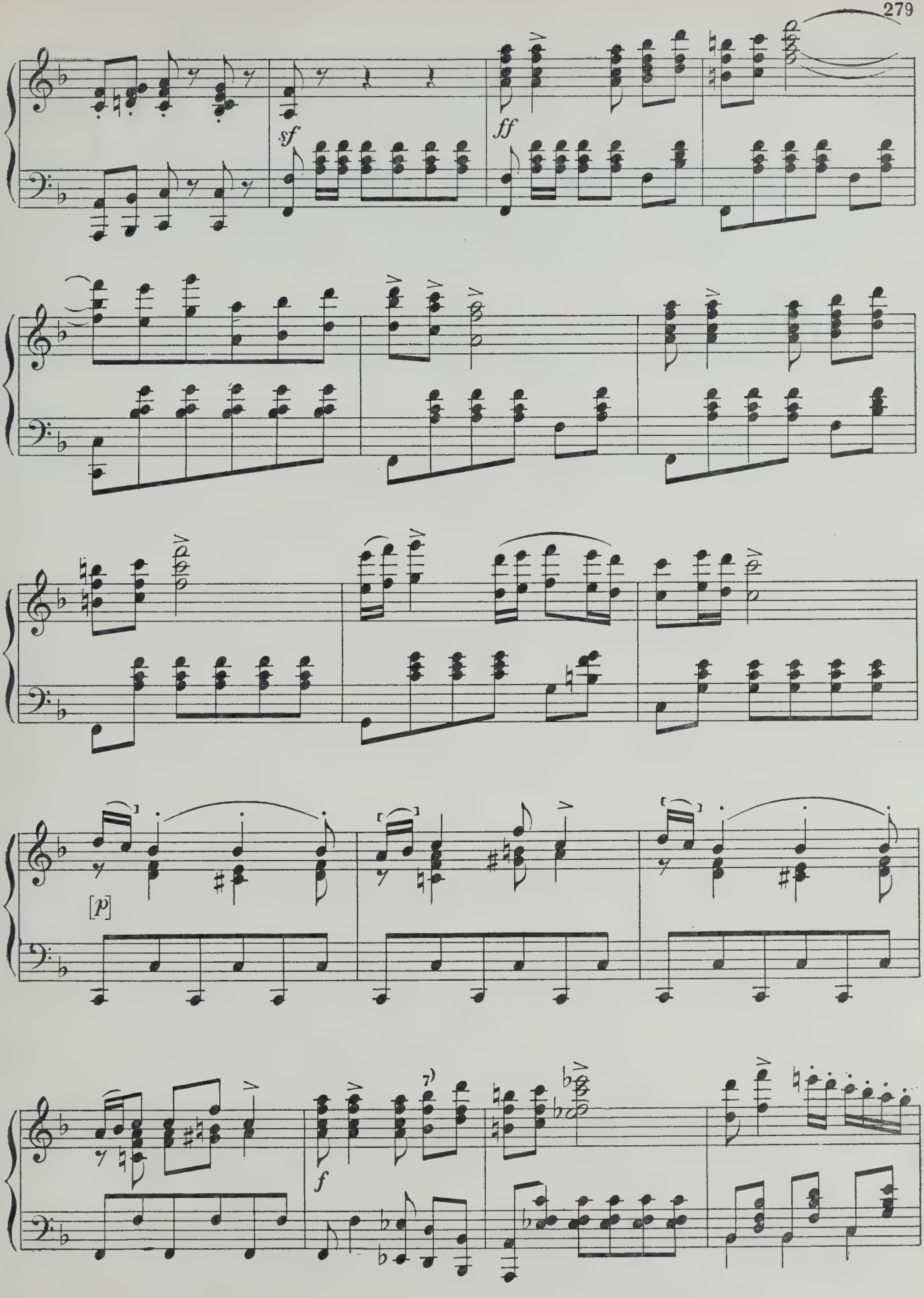

sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
3)
p legato e dolce
Ped.

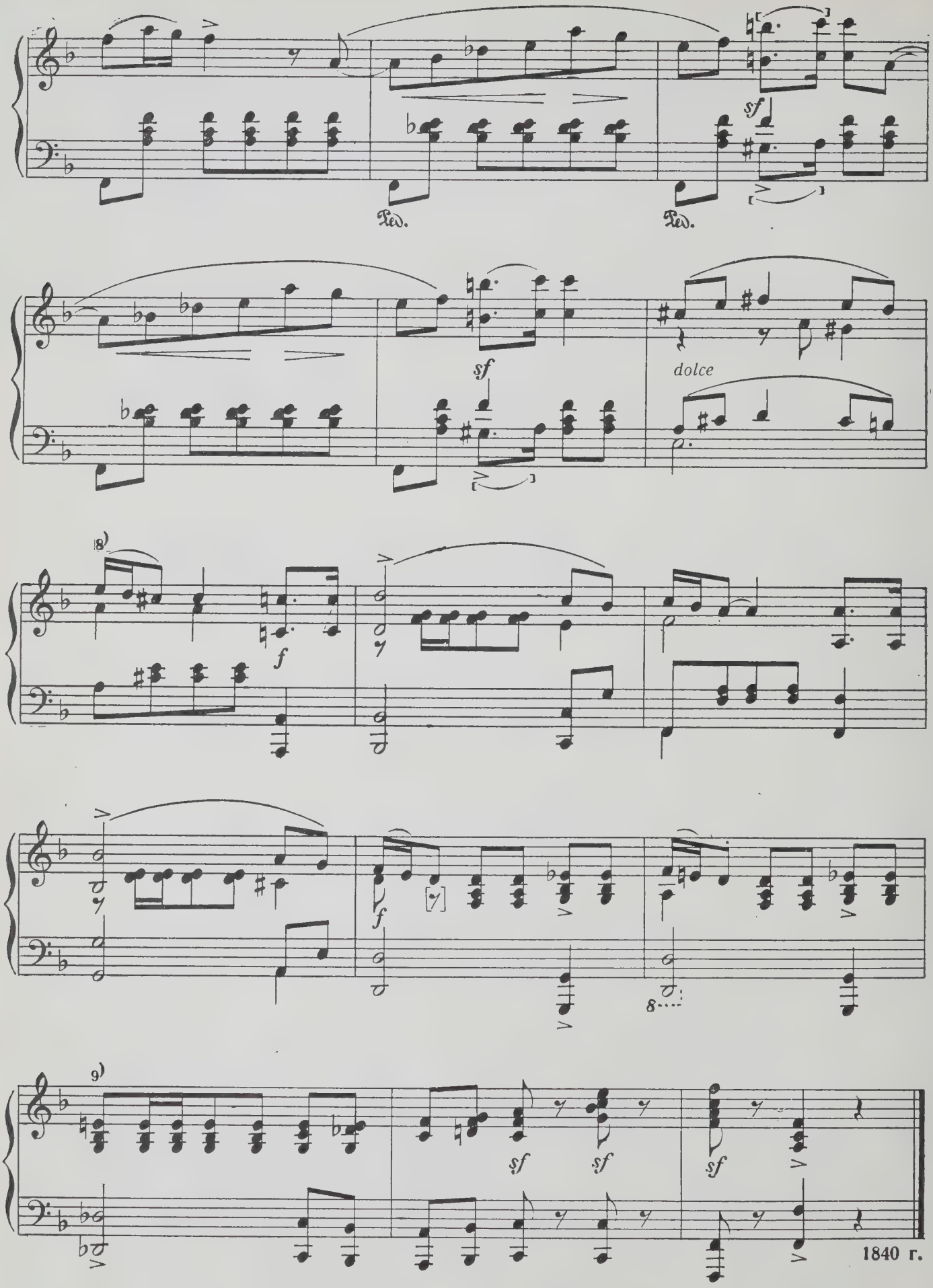

tr
[p]
tr
sf


sf
sf
tr
tr
tr
cresc.
p dolcissimo
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

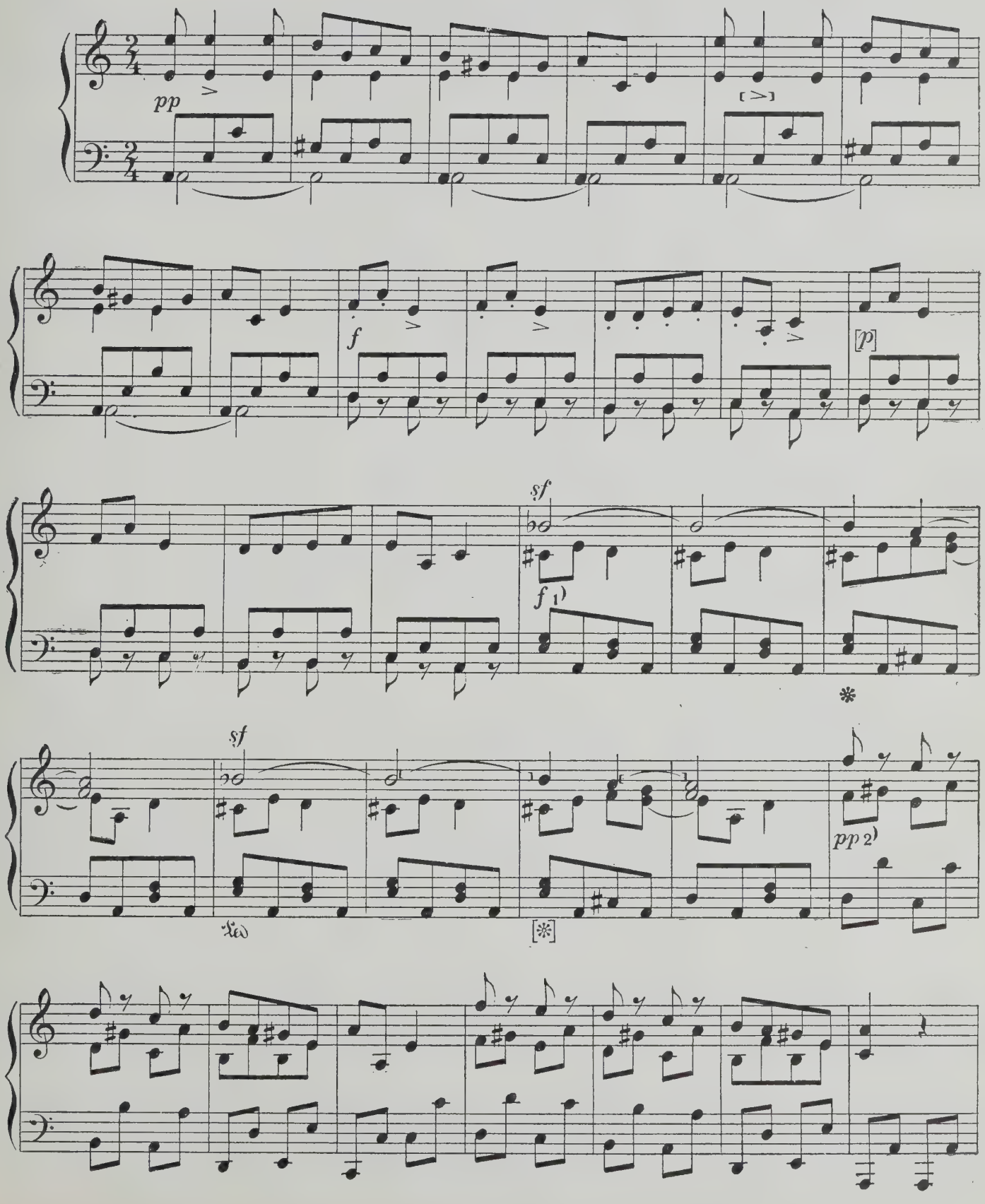

Maestoso e vibrato 4)
Tromb.
[f]
5)

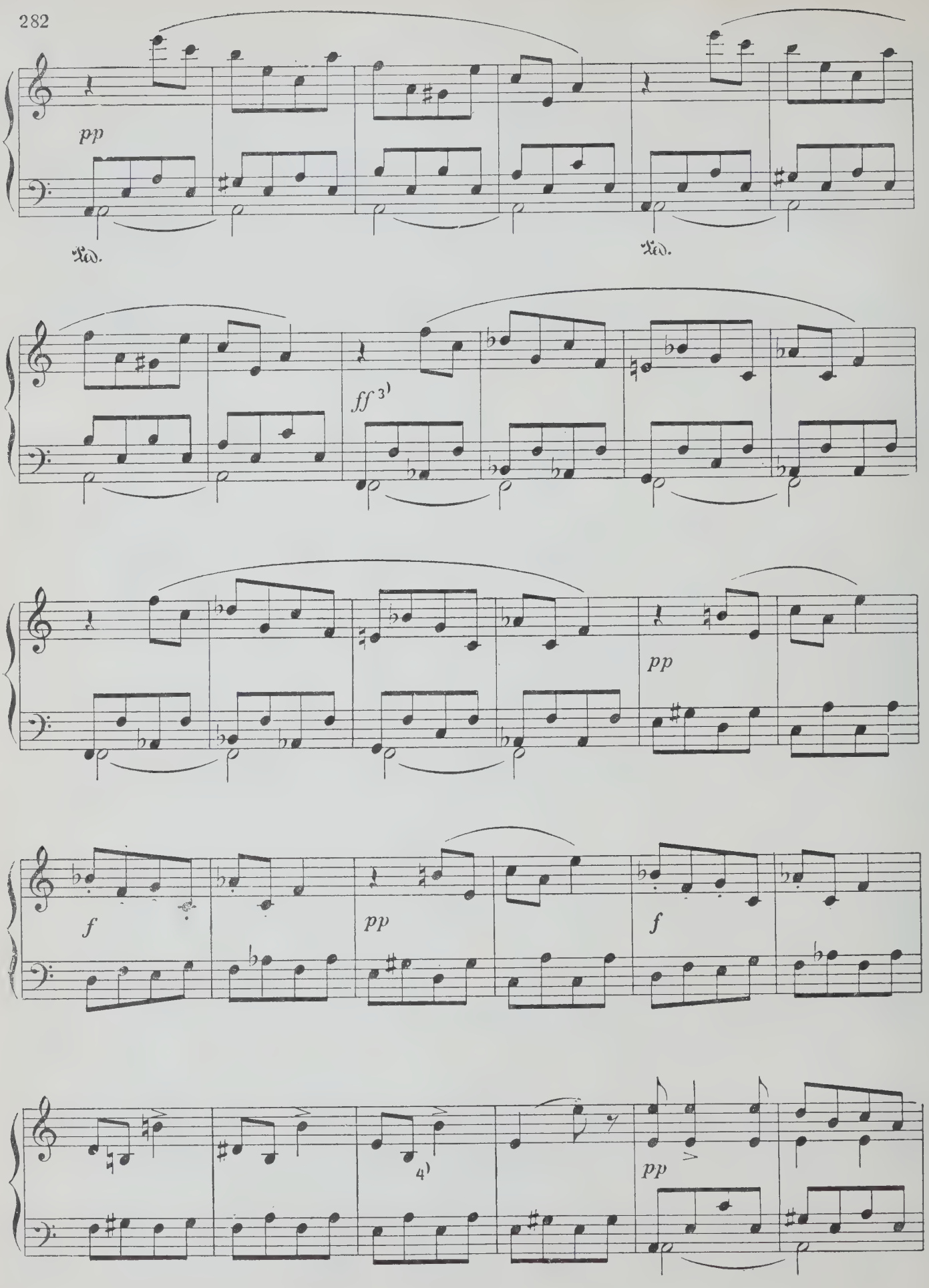

scherzando
dolce
[cresc.]
ff
f
6
8

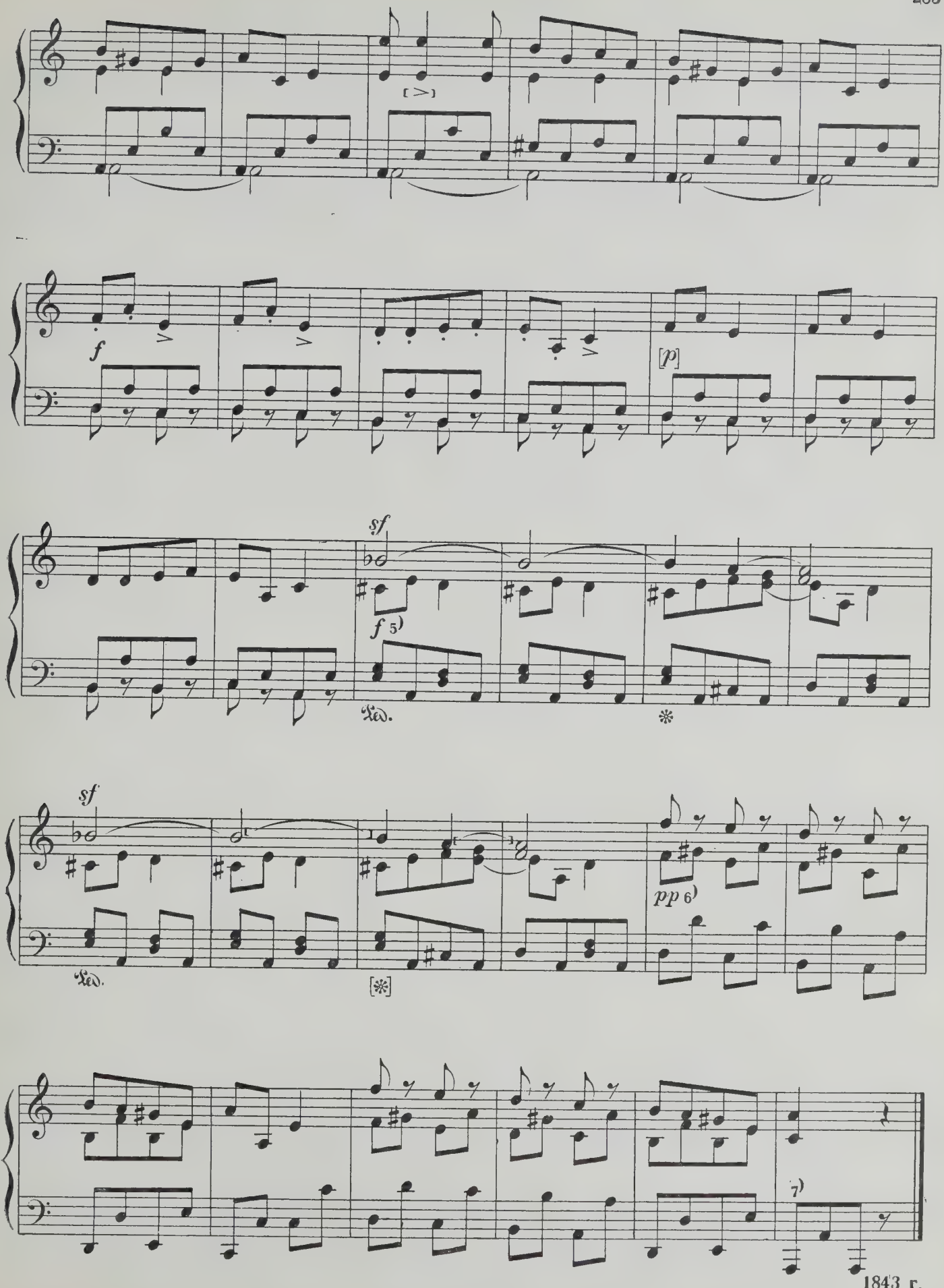

sf
ff
[p]
f



1840 г.

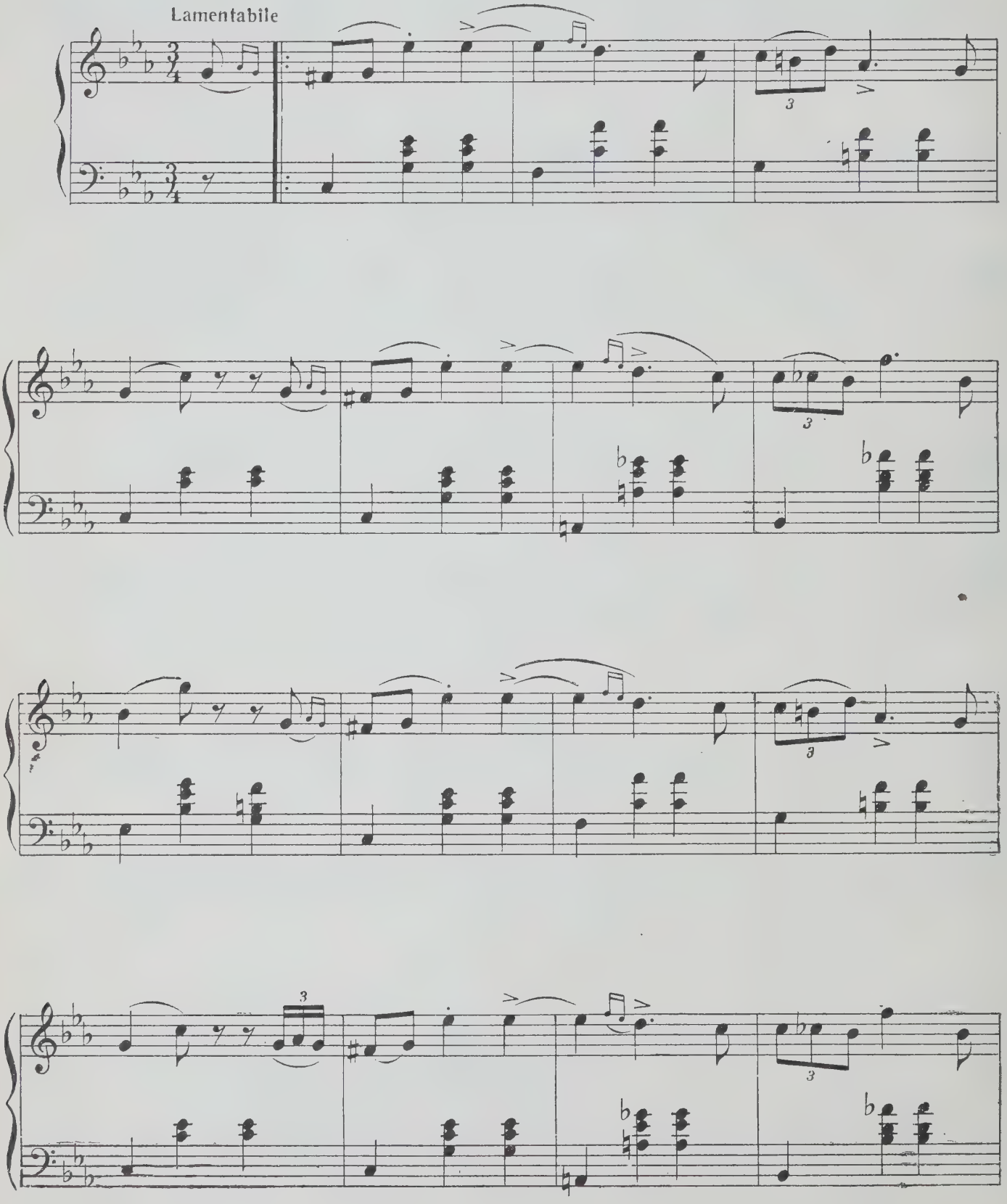

pp
f
[p]
sf
f 1)
sf
pp 2)

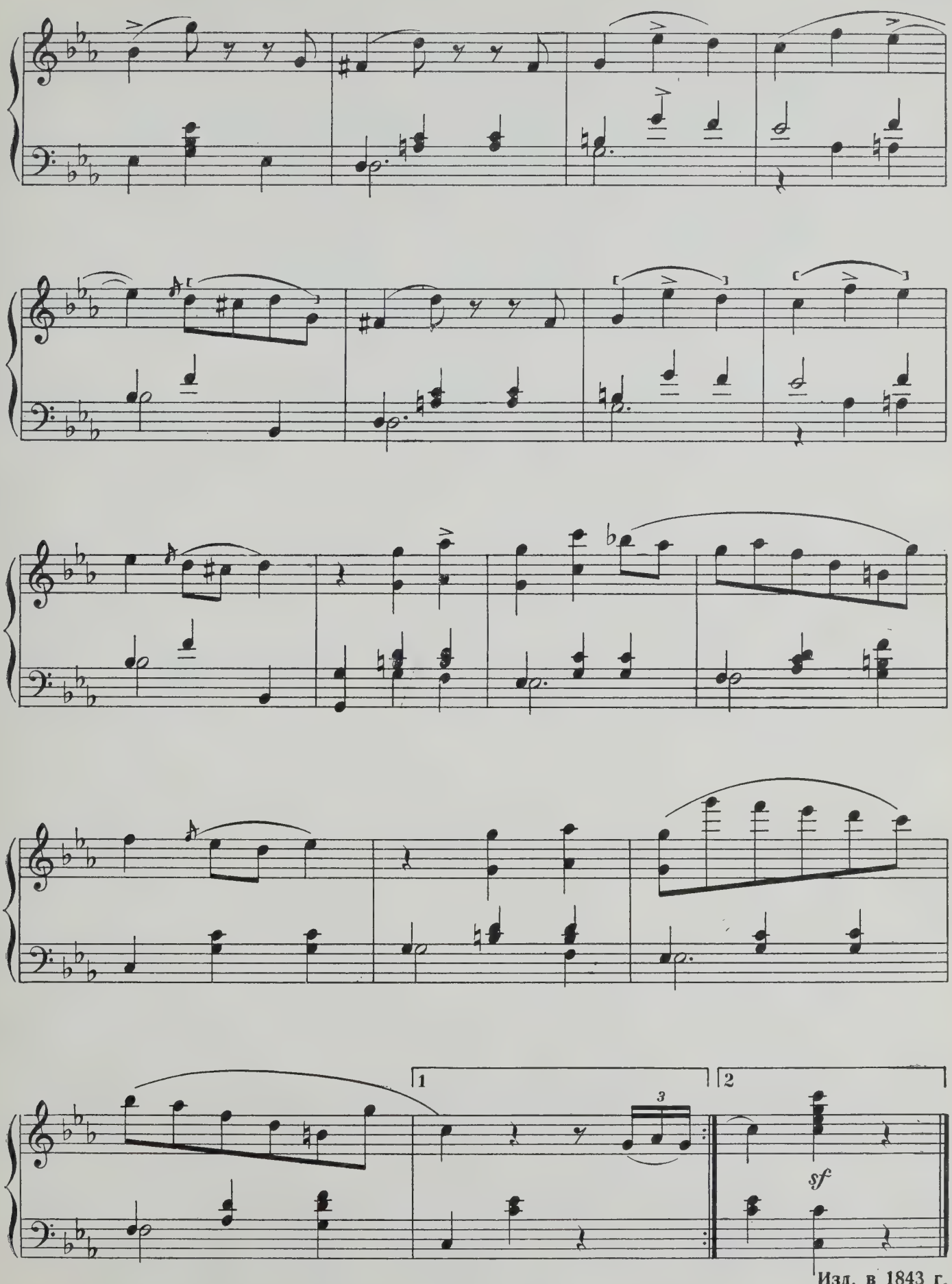

pp
Ped.
Ped.
ff 3)
pp
f
pp
f
4)
pp



1843 г.

МАЗУРКА

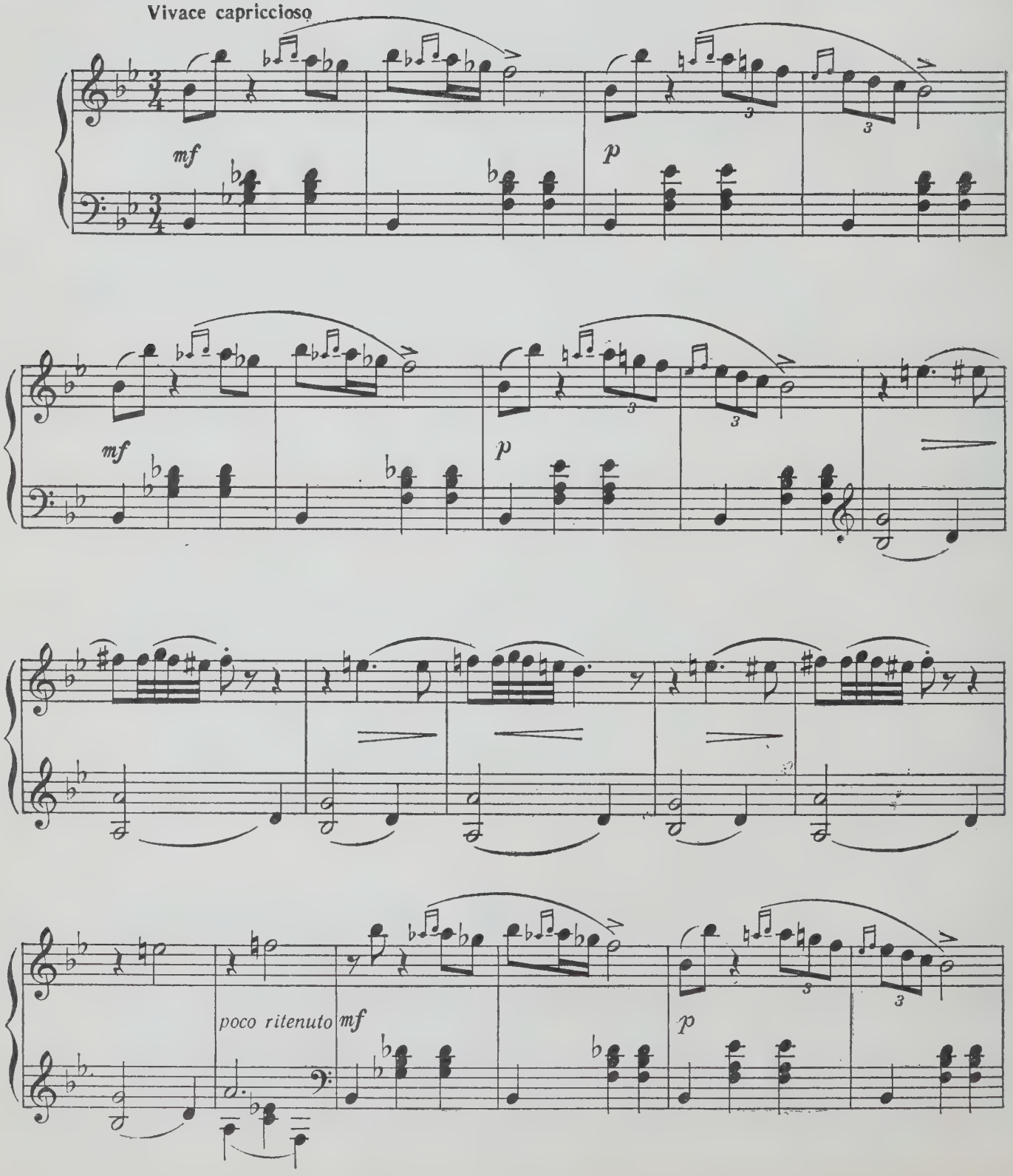


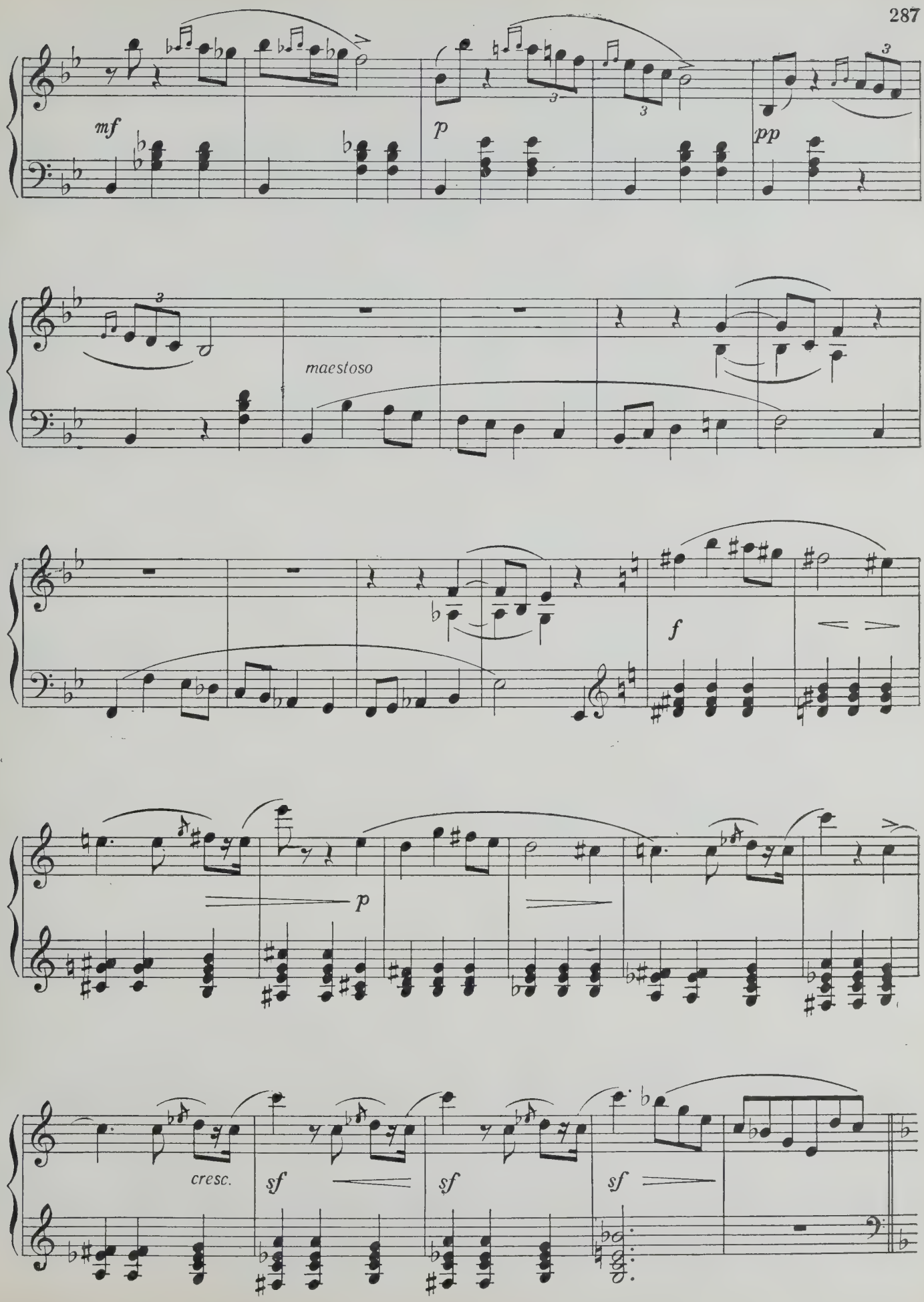


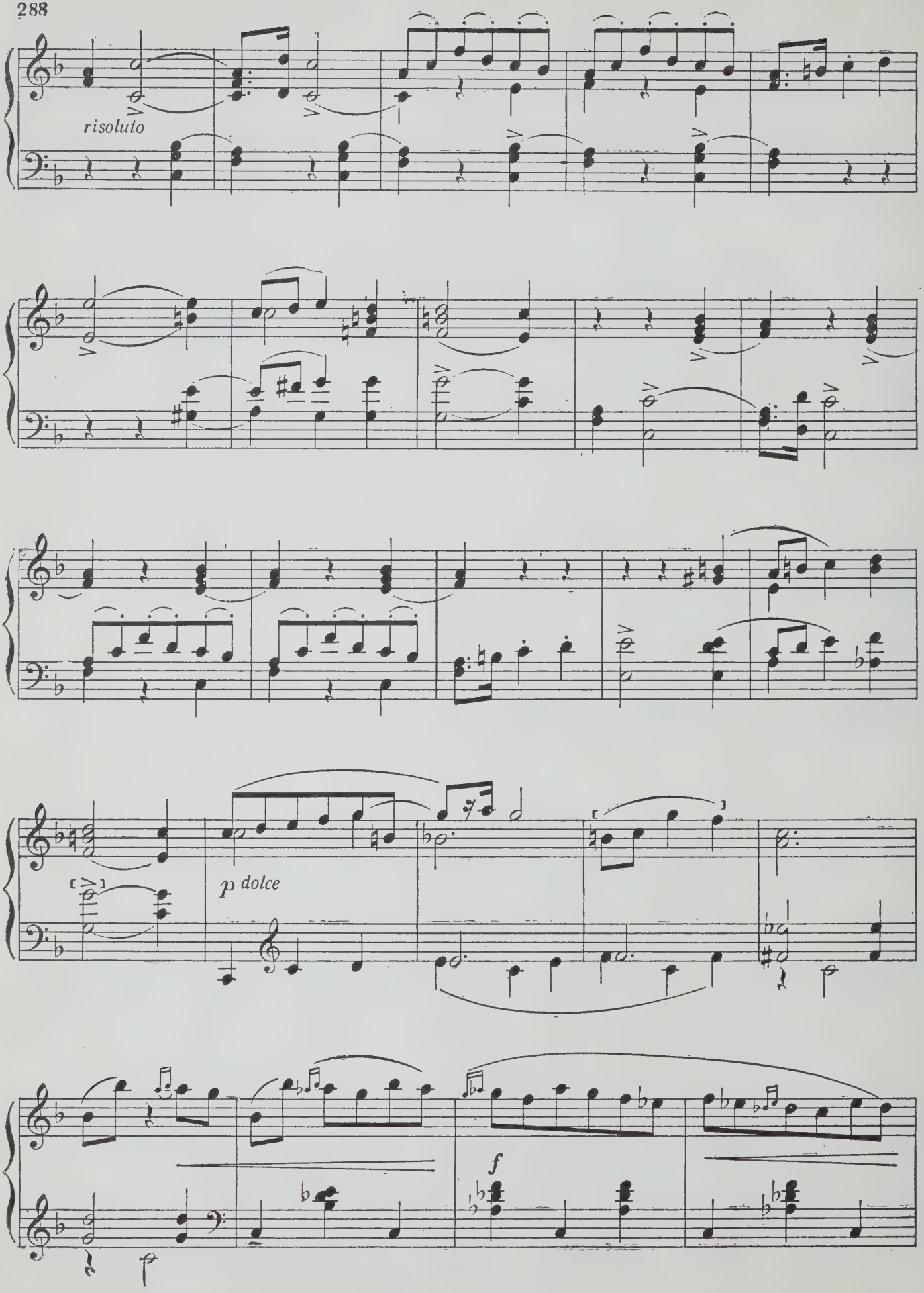
Изд. в 1843 г.

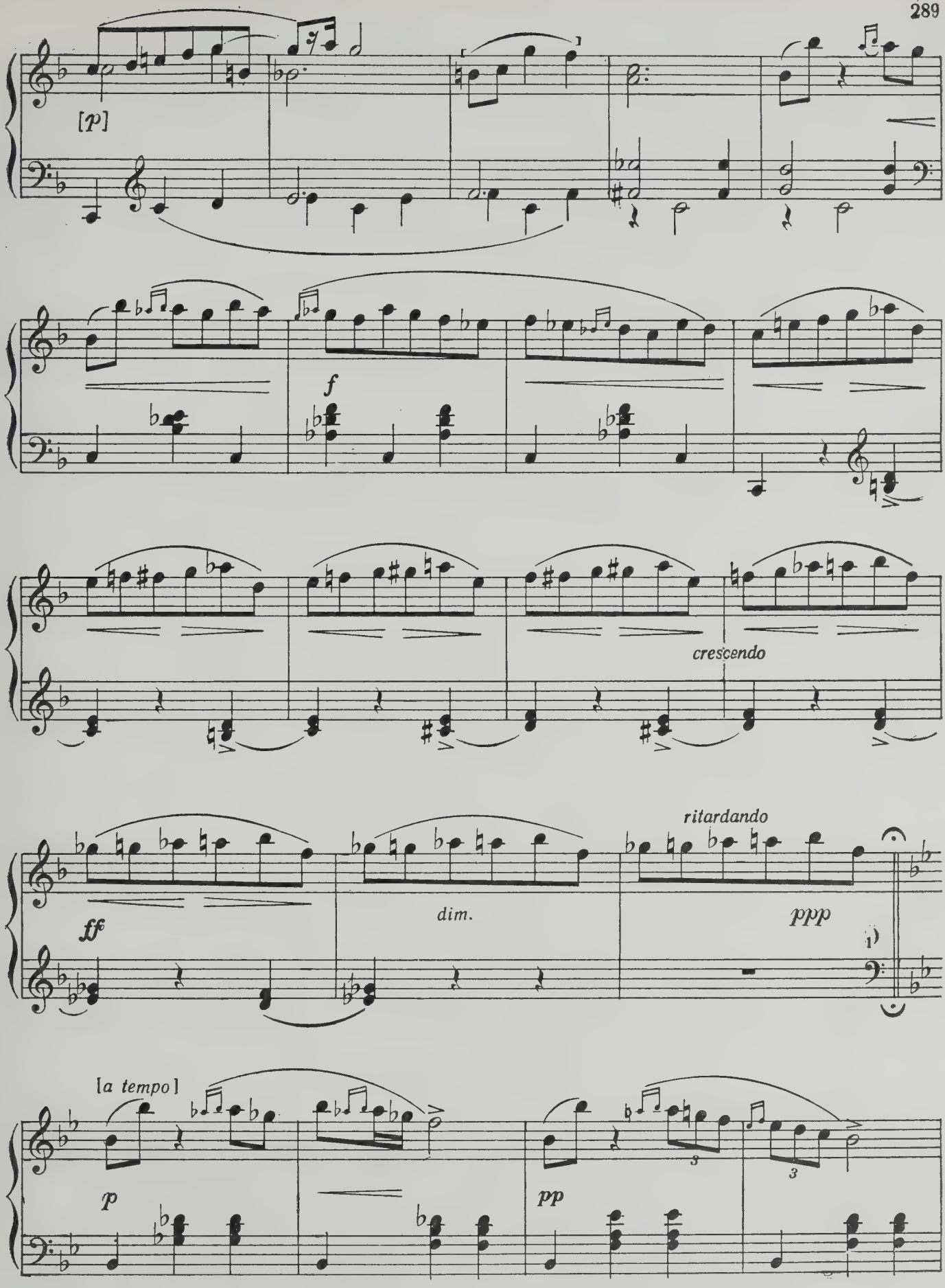
ВОСПОМИНАНИЕ О МАЗУРКЕ

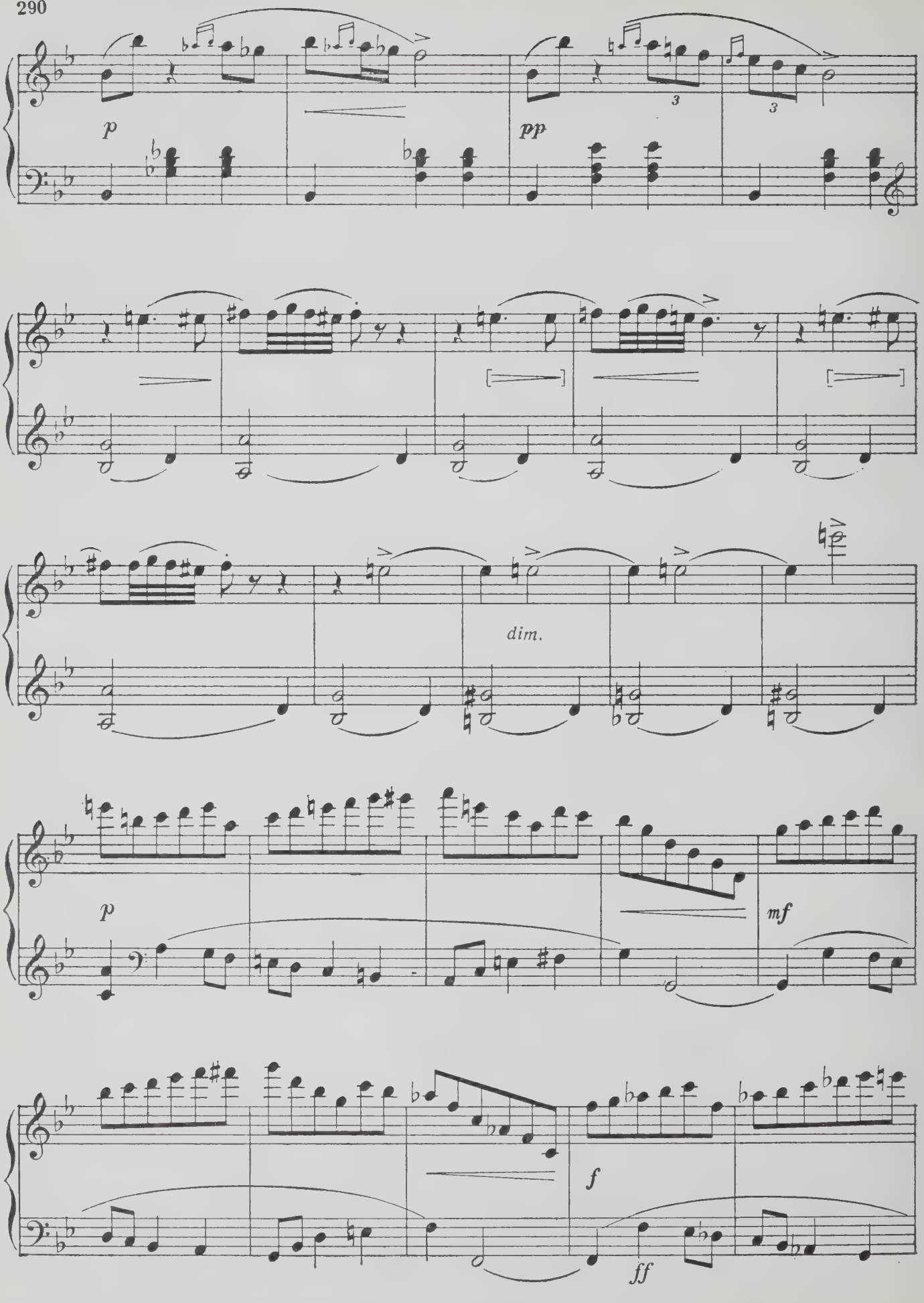
Sans illusions-adieu la vie!
Métastase

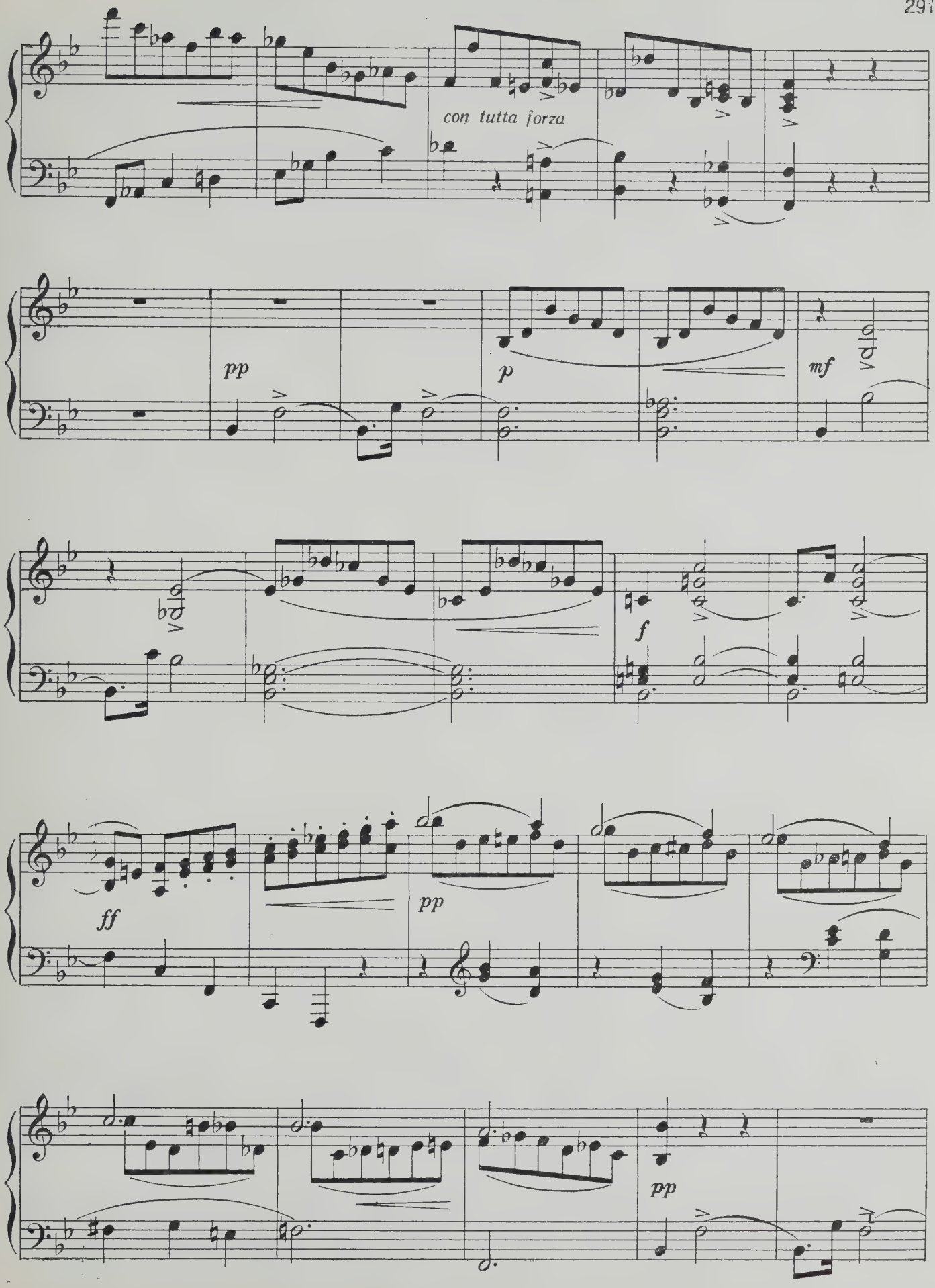


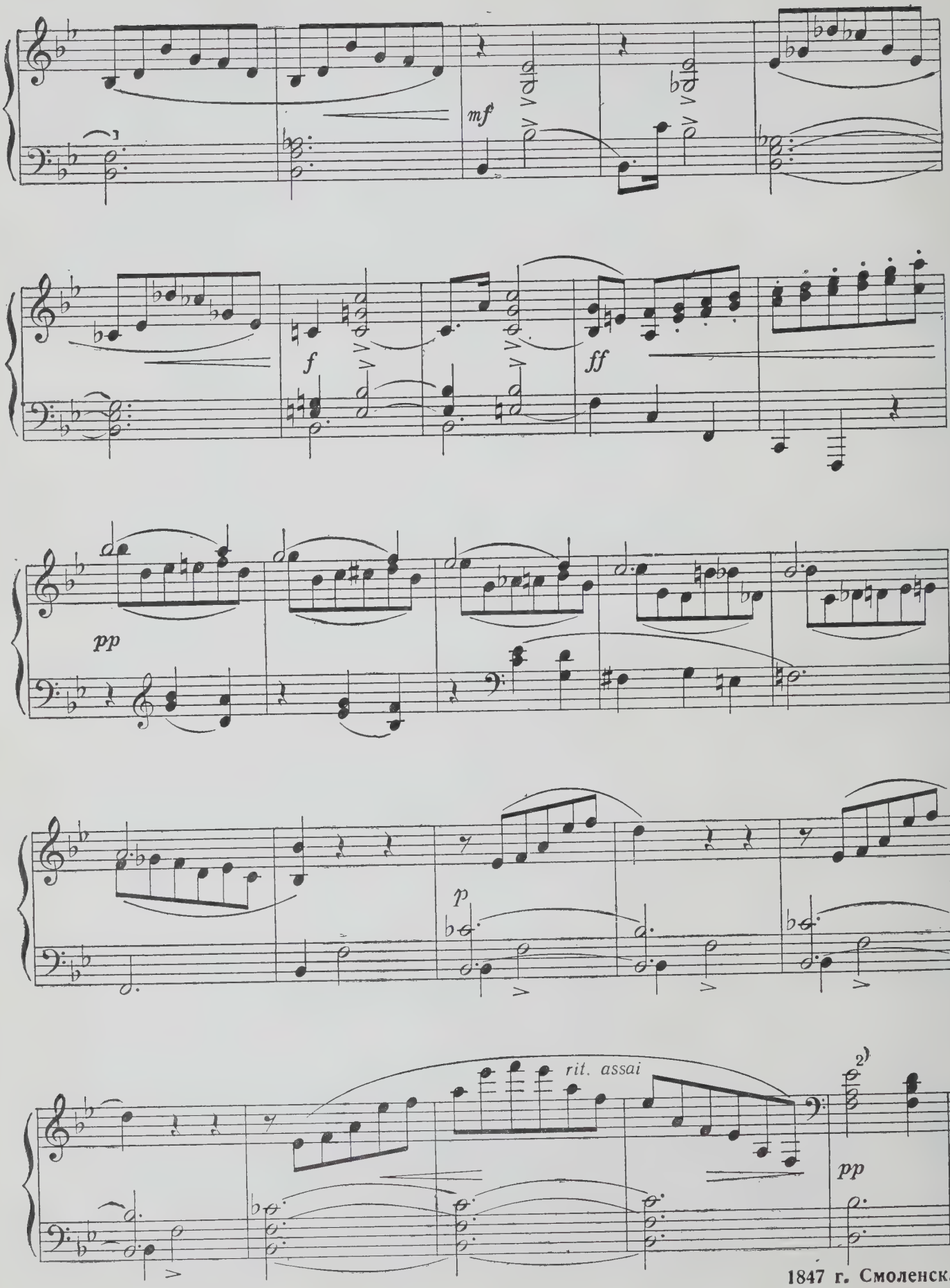

mf
p
pp
maestoso
f
p
cresc.
sf
sf
sf


risoluto
p dolce
f


[p]
f
crescendo
ff
dim.
ritardando
ppp
[a tempo]
p
pp


p
pp
3
3
dim.
p
mf
f
ff

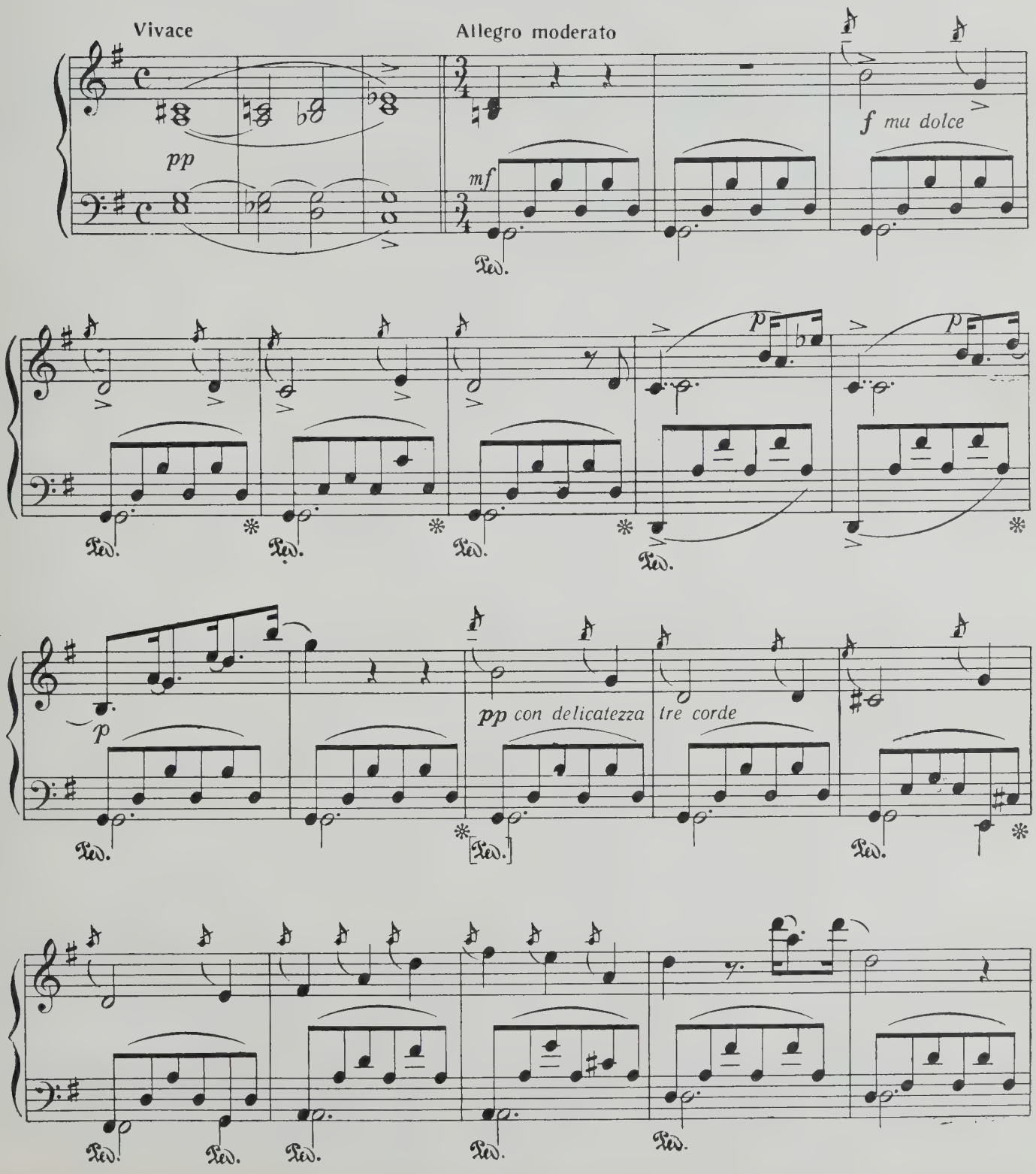

con tutta forza
pp
p
mf
f
ff
pp
pp

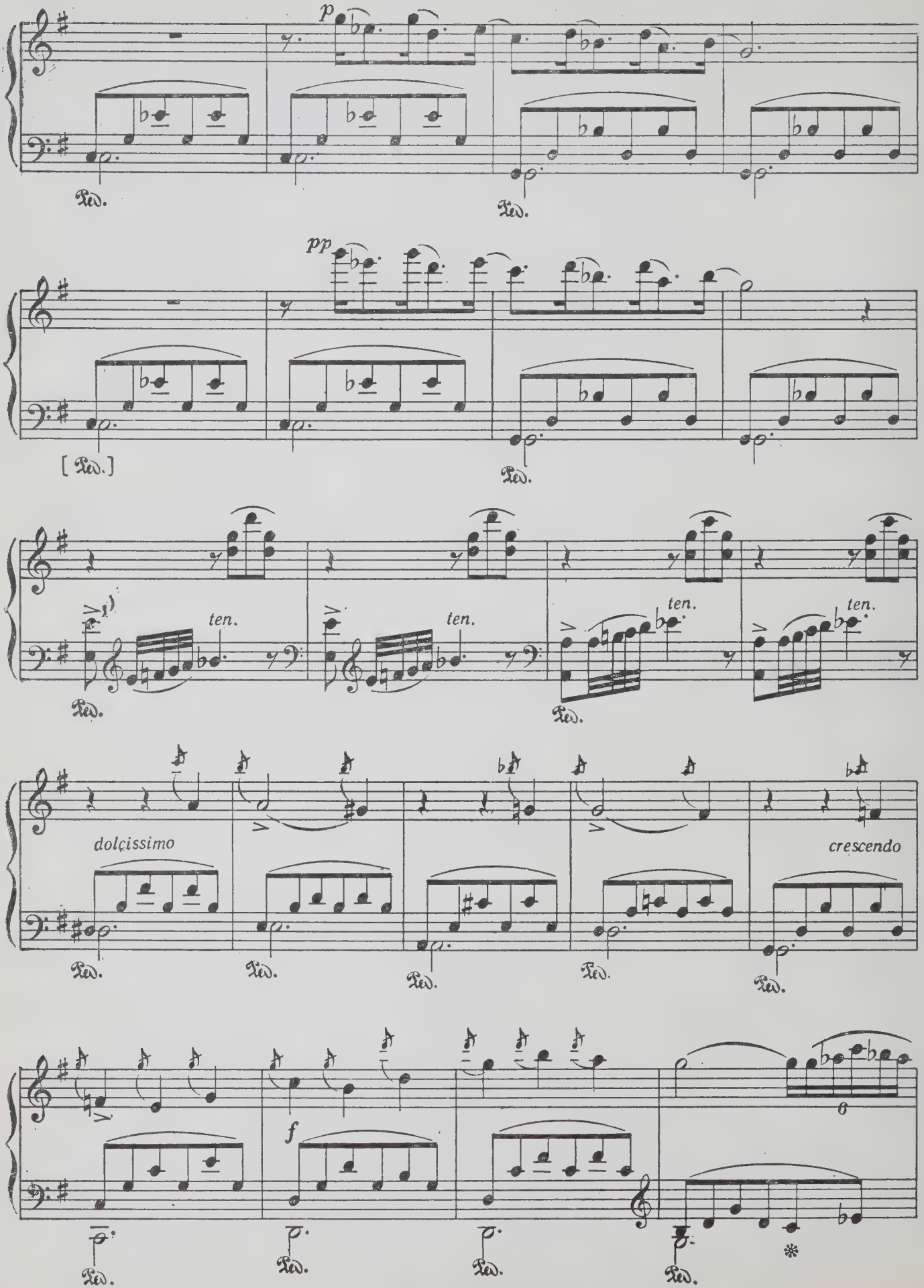


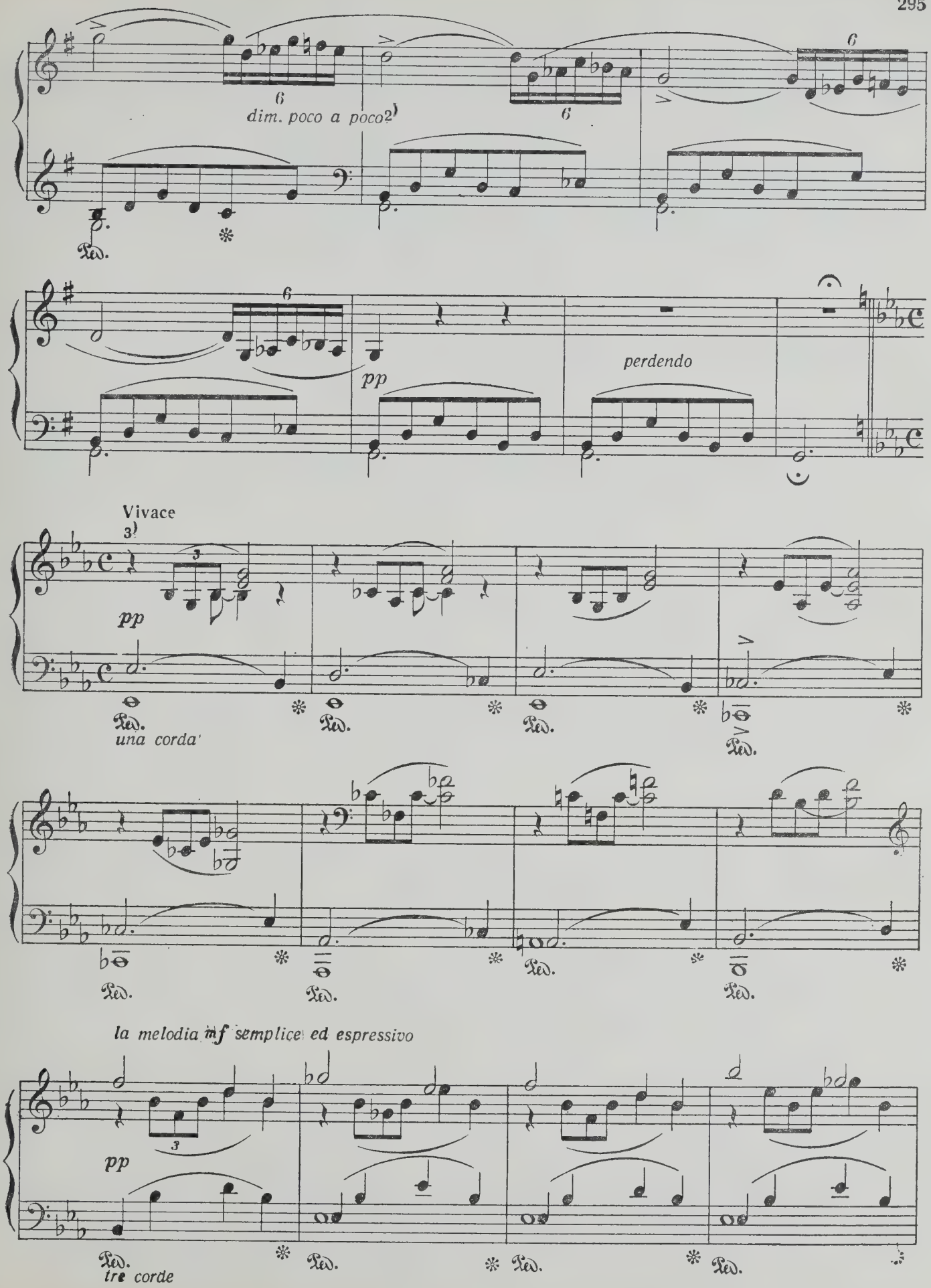
1847 г. Смоленск.

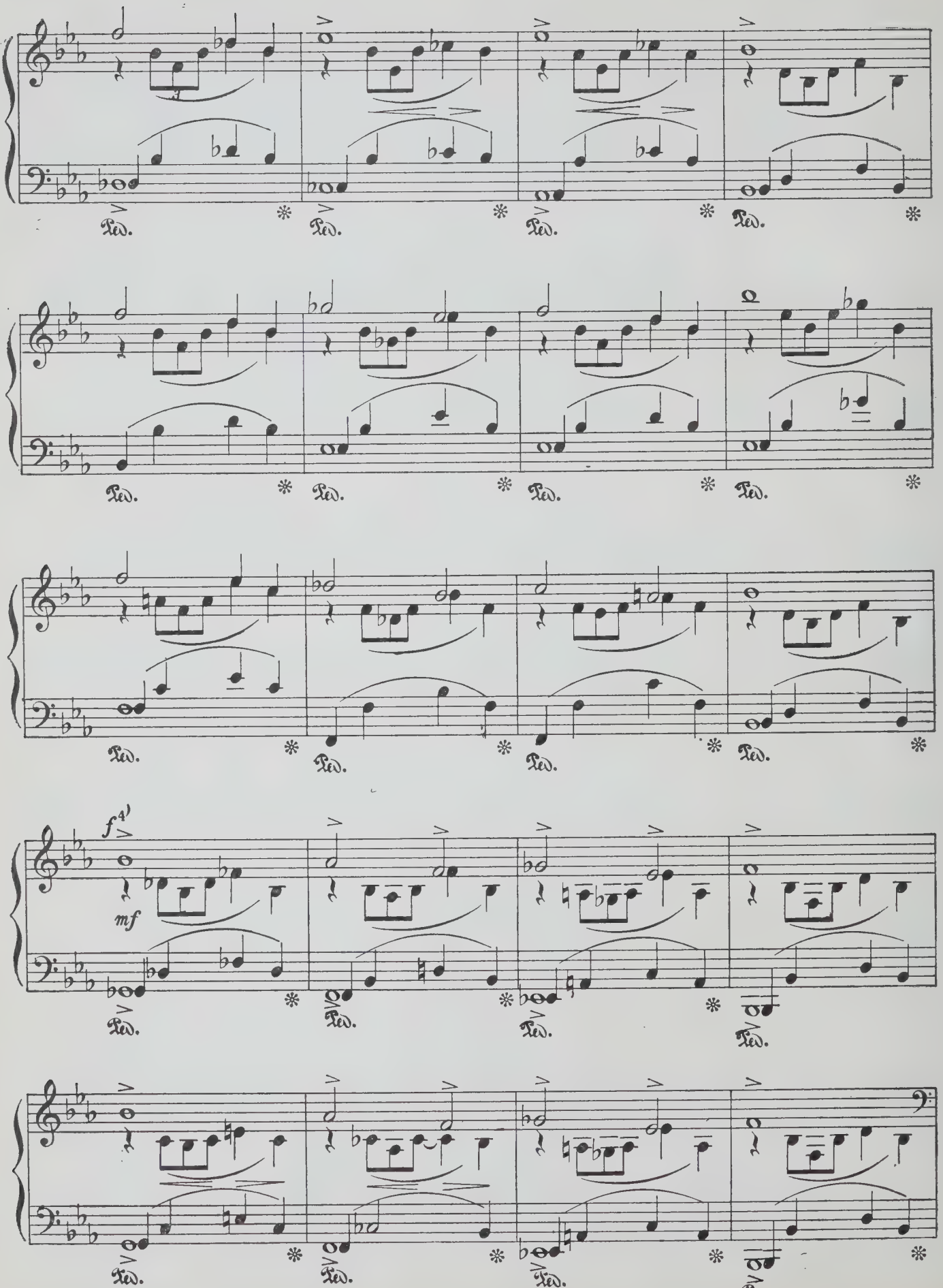
БАРКАРОЛА

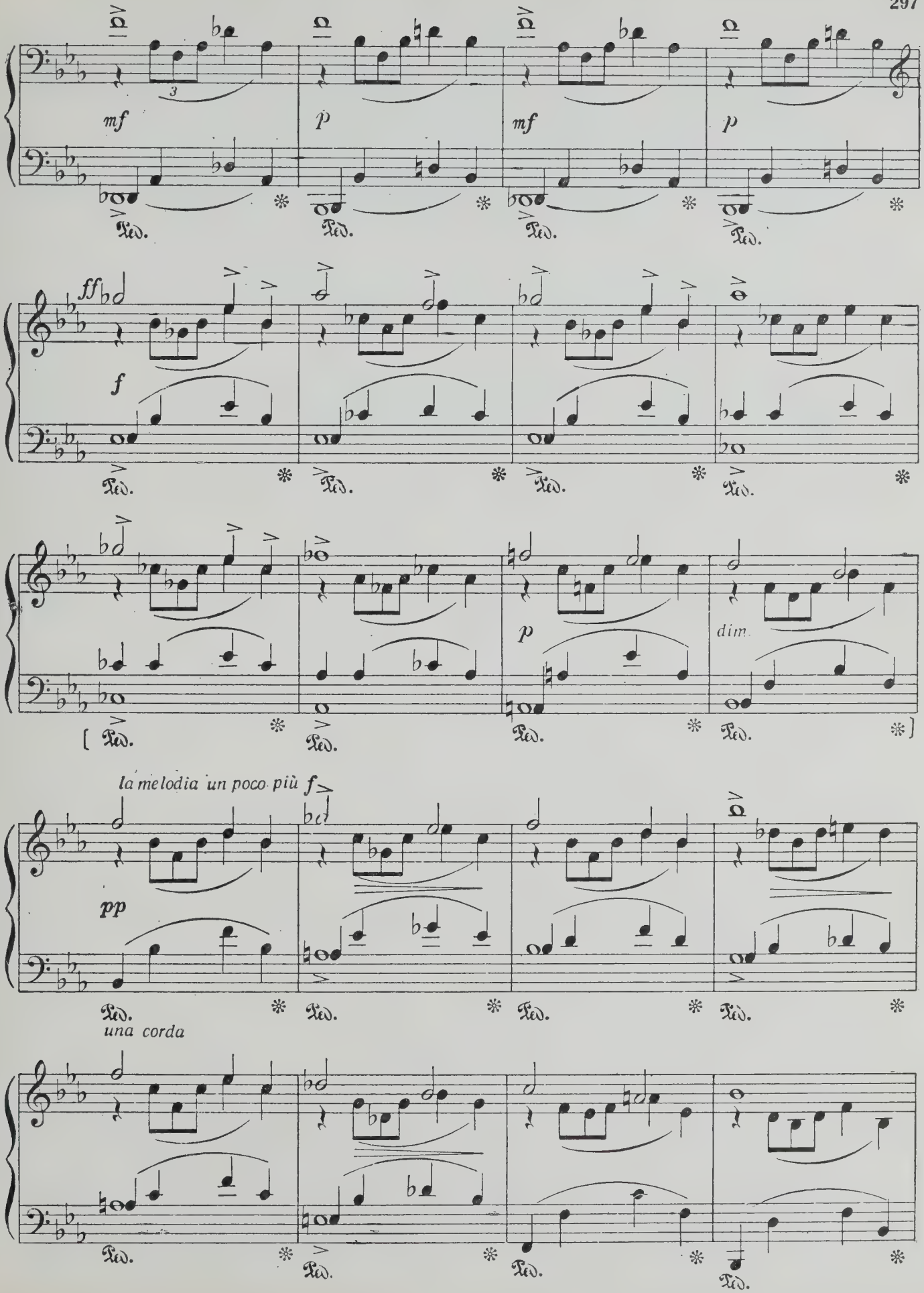
Ah, se tu fossi meco
Sulla barchetta bruna.
Felice Romani

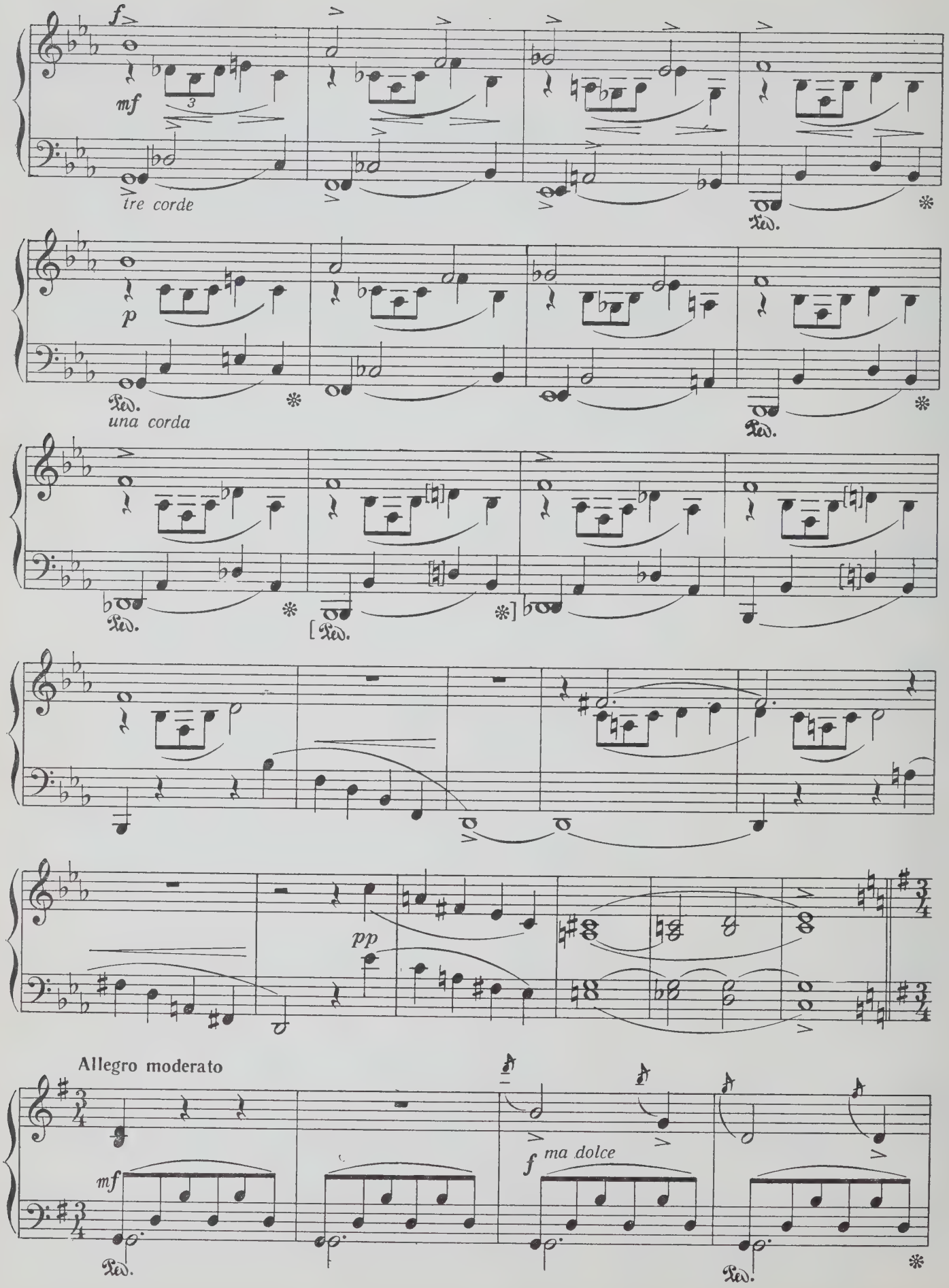


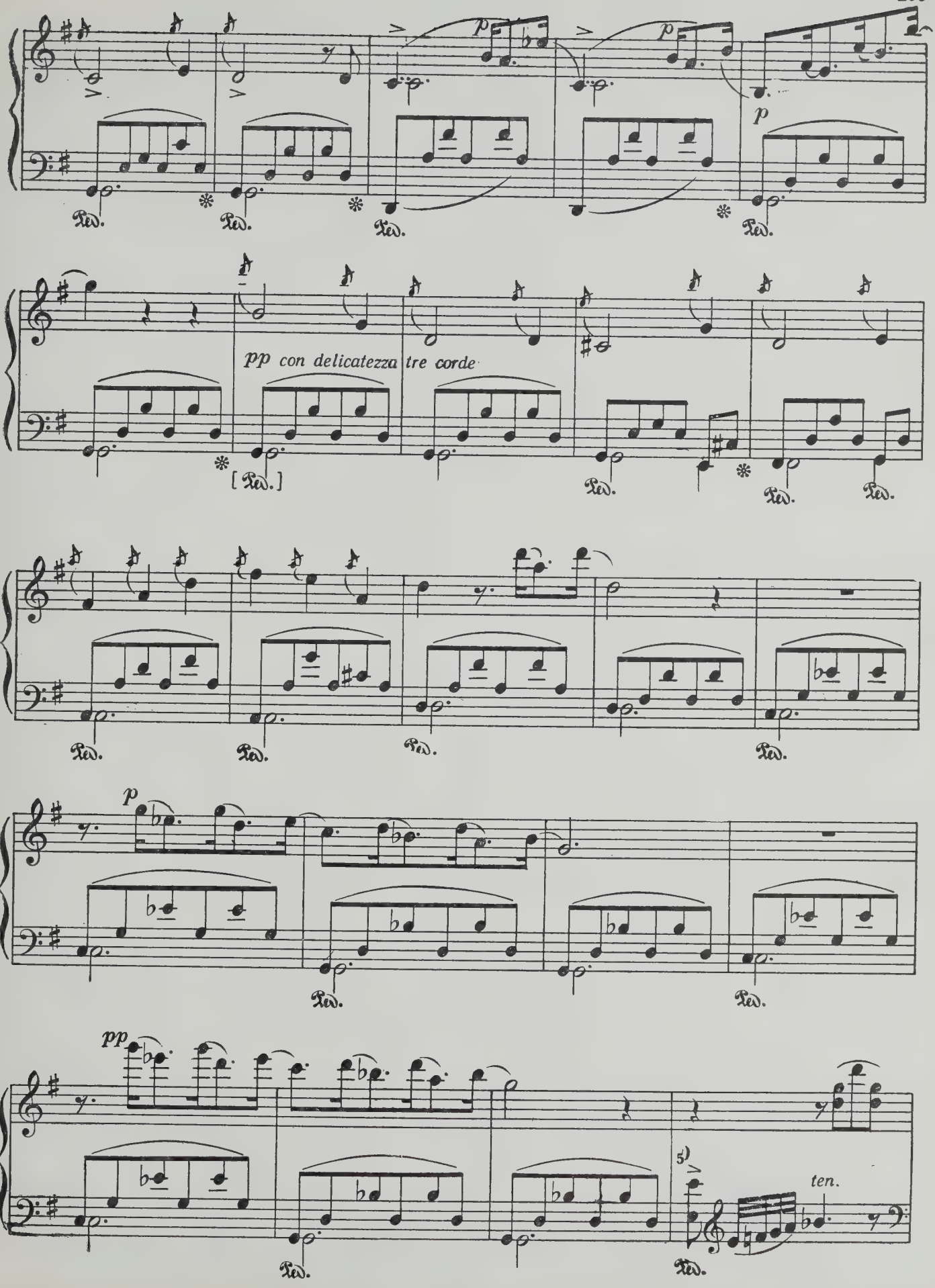

p
Ped.
Ped.
pp
[Ped.]
Ped.
ten.
ten.
ten.
ten.
Ped.
Ped.
dolcissimo
crescendo
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

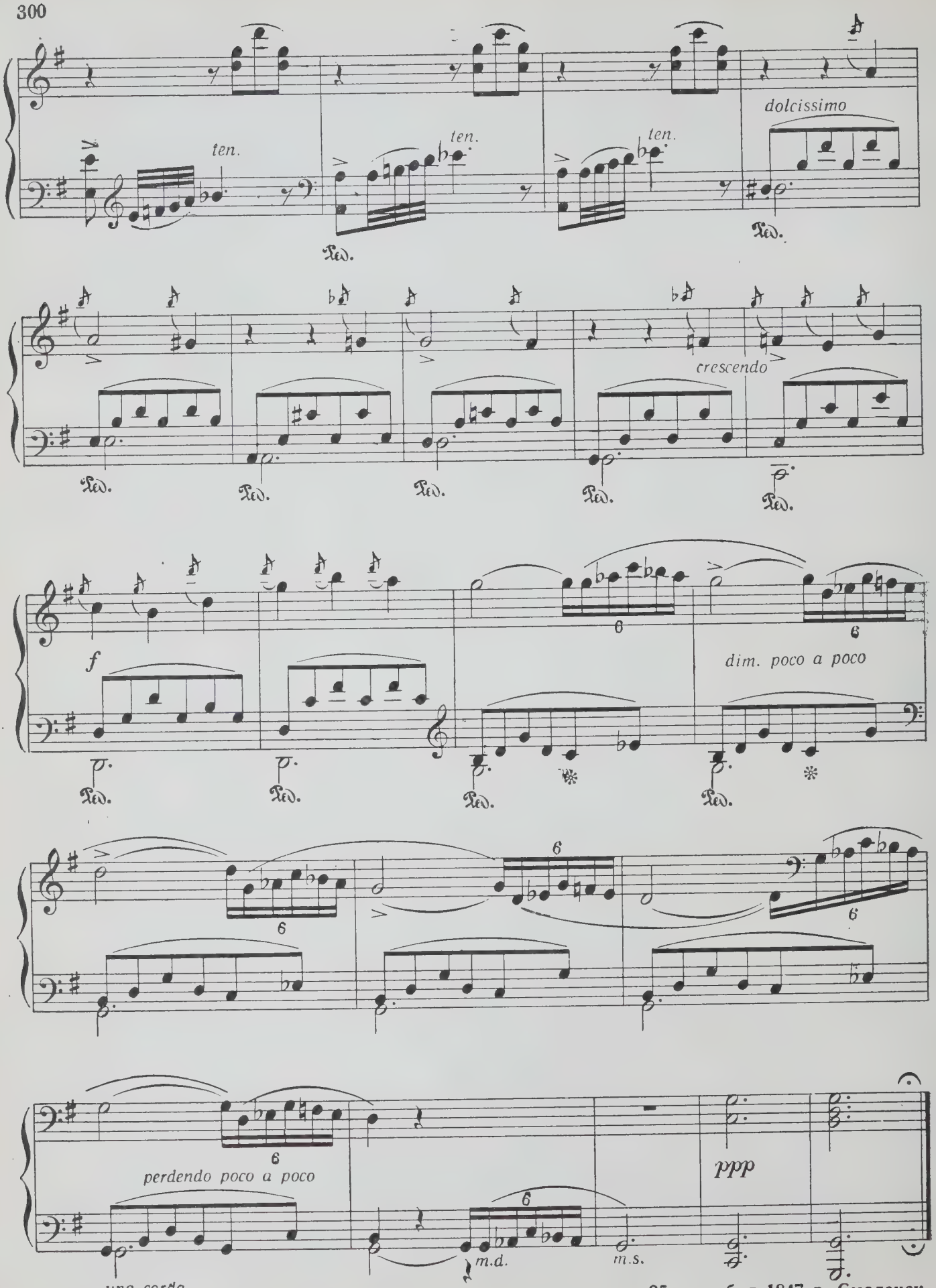

dim. poco a poco
pp
perdendo
Vivace
pp
una corda
la melodia mf semplice ed espressivo
pp
tre corde


Ped.
f 4)
mf


mf
p
mf
p
ff
f
p
dim.
la melodia un poco più f
pp
una corda


f
mf
3
tre corde
Ped.
*
p
una corda
Ped.
*
Ped.
*
[Ped.
*]
pp
Allegro moderato
mf
Ped.
f ma dolce
Ped.
*


p
p
p
Ped.
pp con delicatezza tre corde
[Ped.]
p
pp
5)
ten.



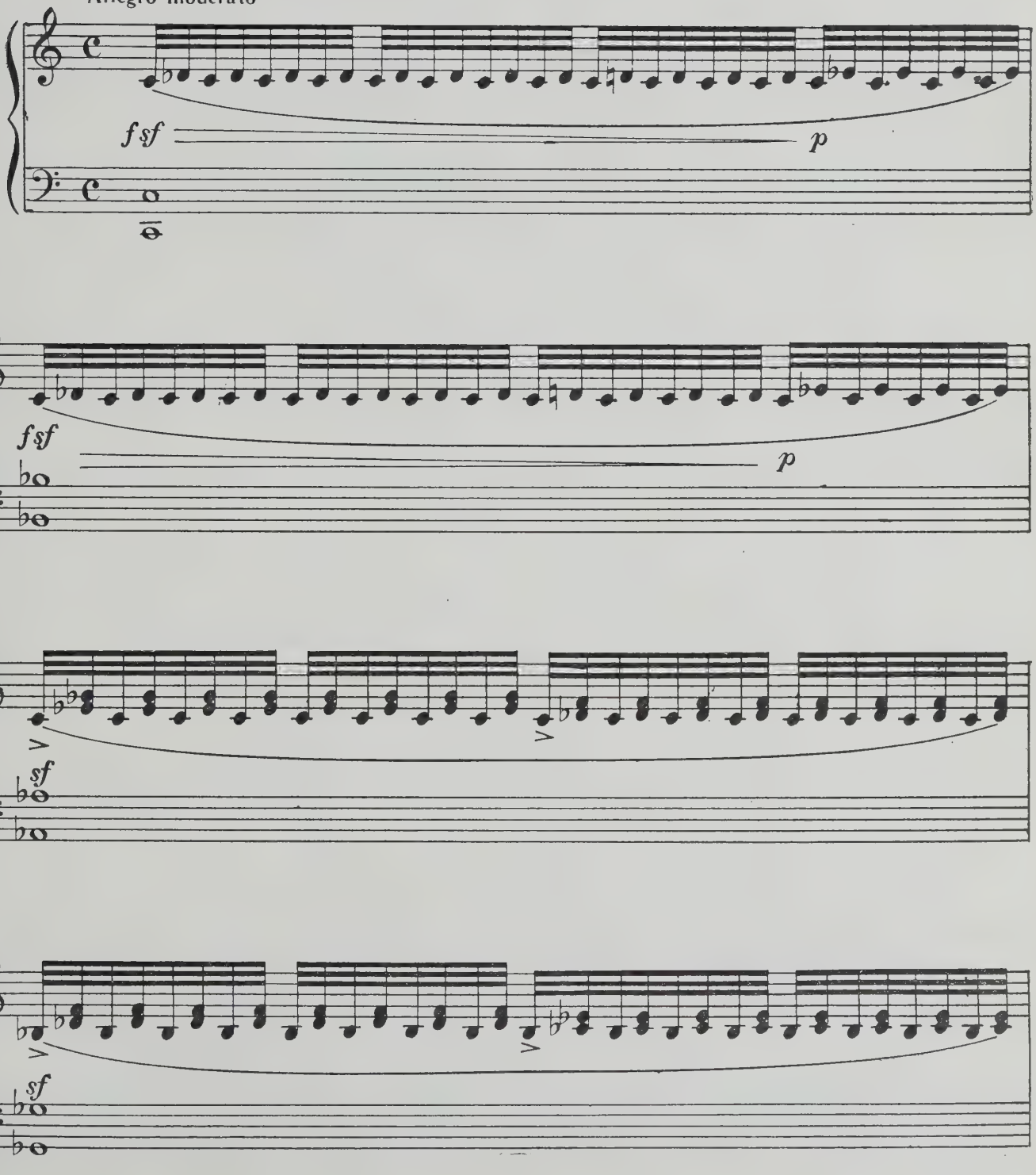
25 сентября 1847 г. Смоленск.

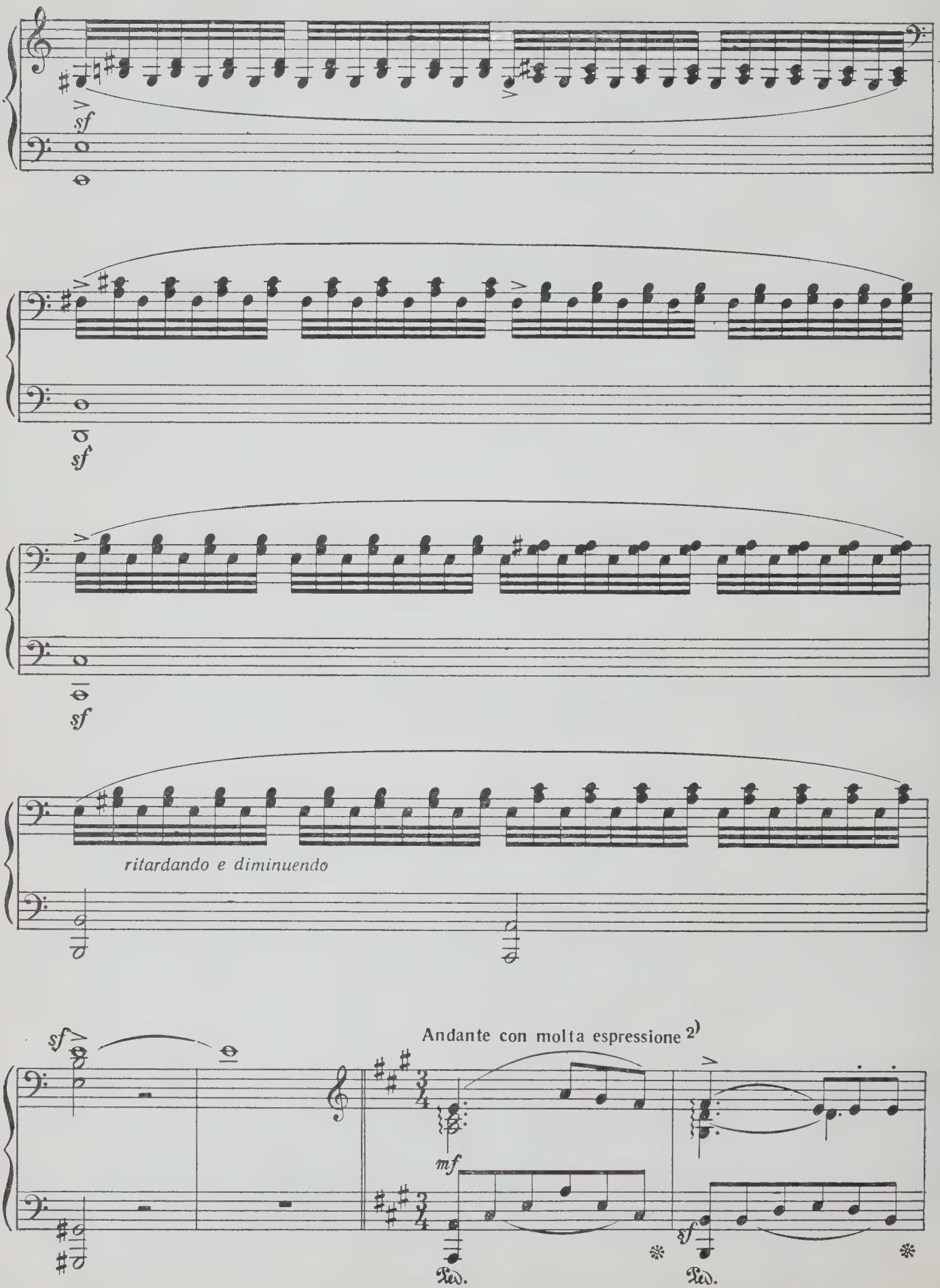
МОЛИТВА

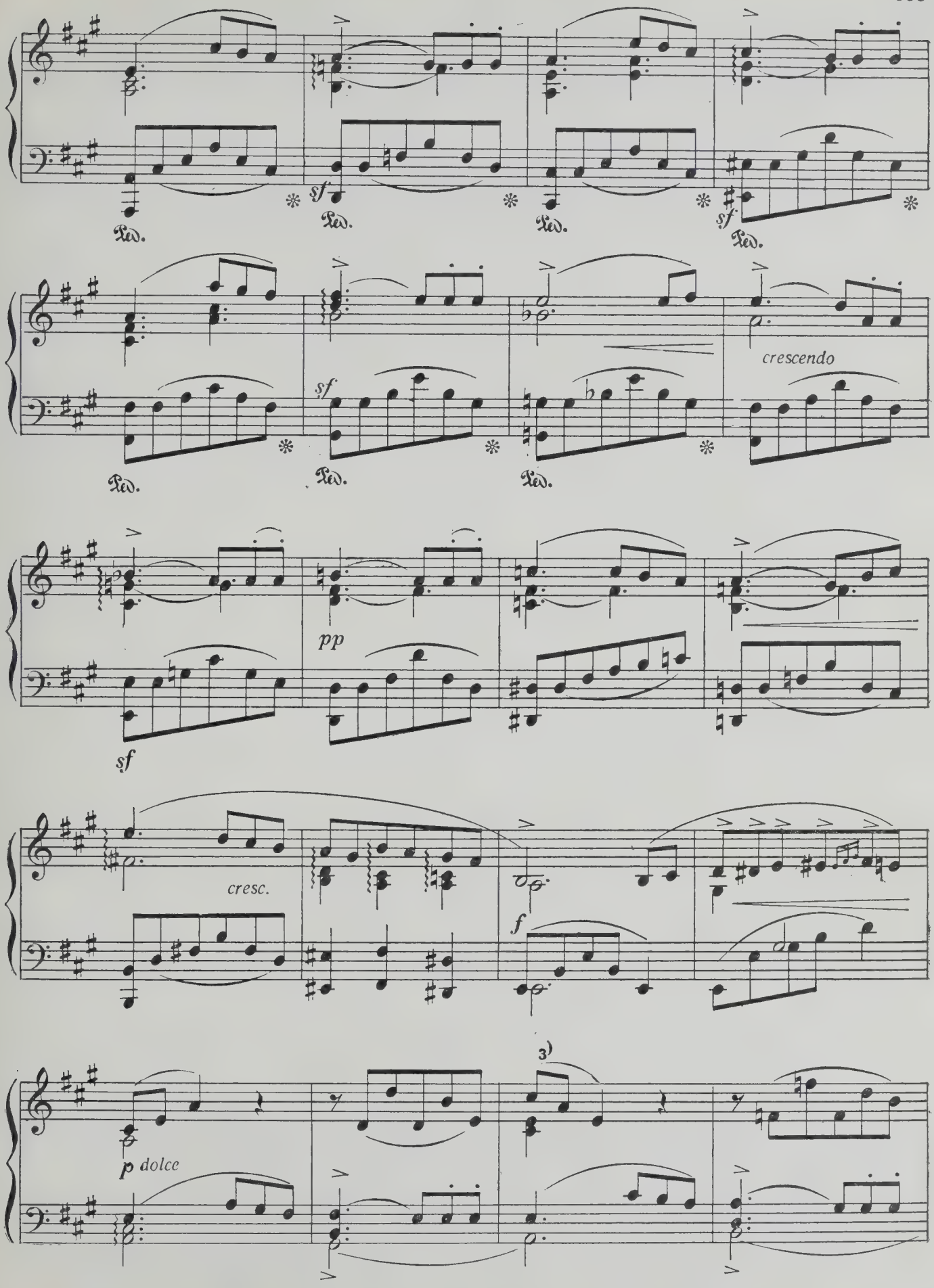
Тяжелы мне думы,
Сладостна молитва!
Кольцов

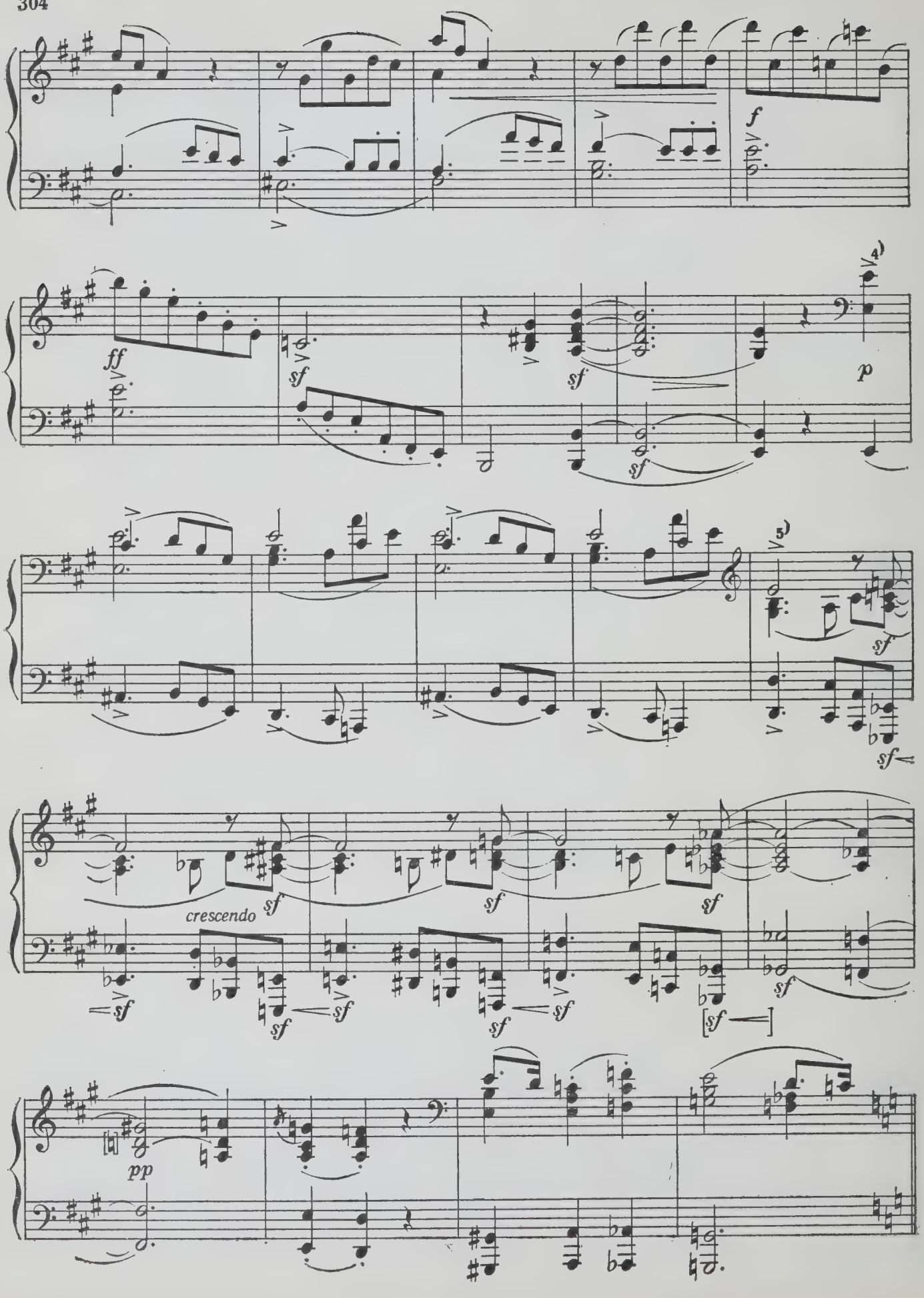
Интродукция

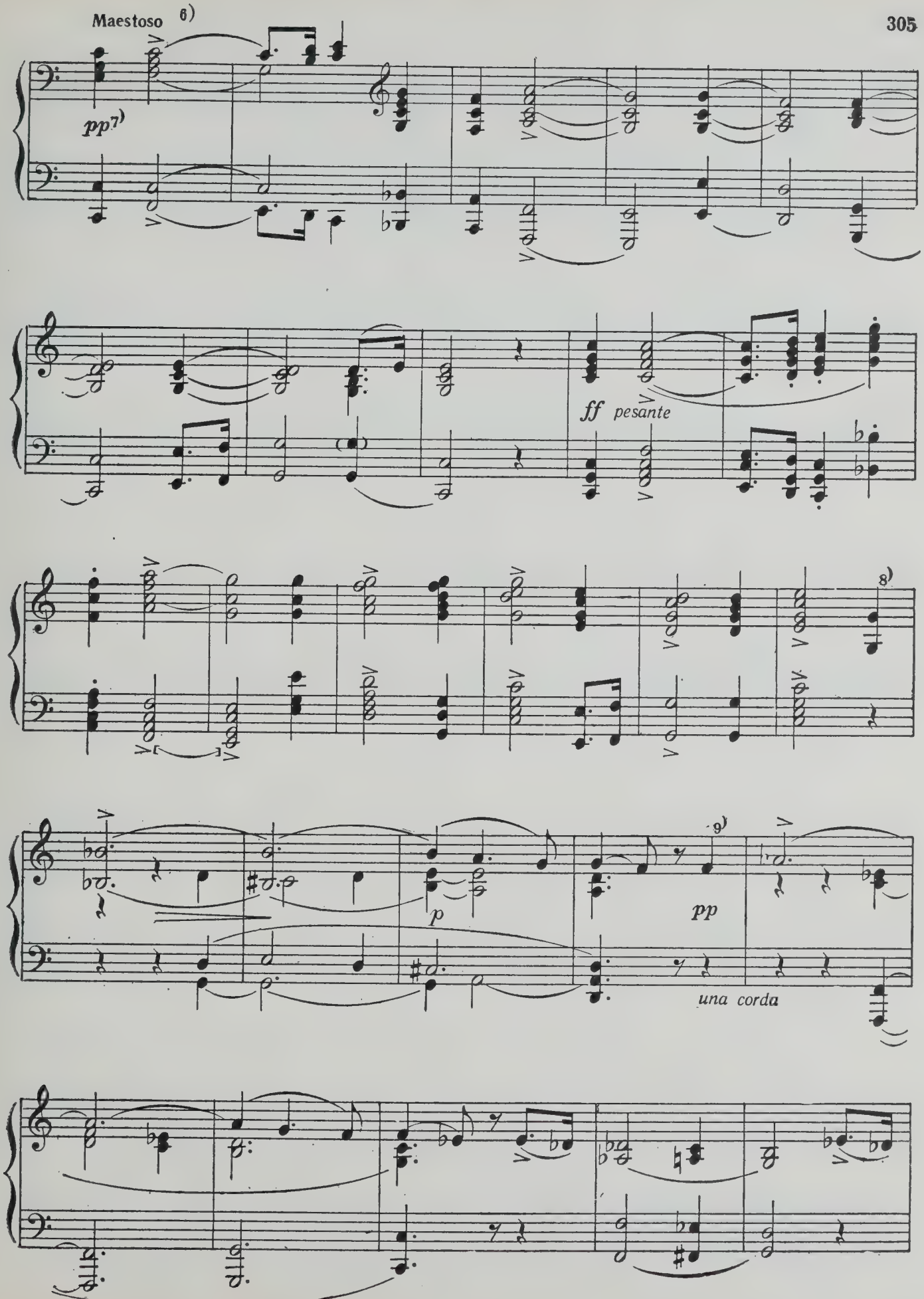
Allegro moderato [1)]

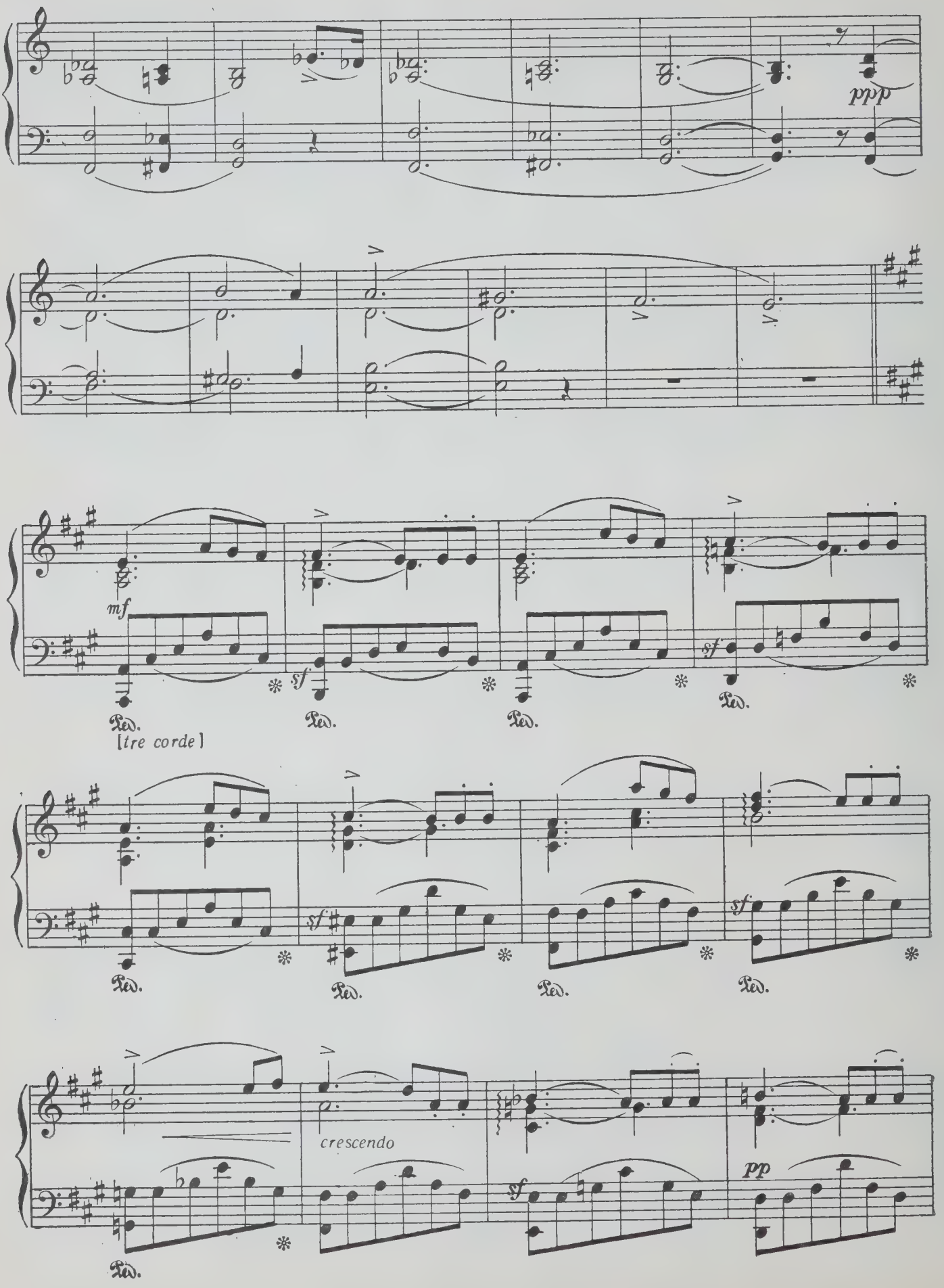


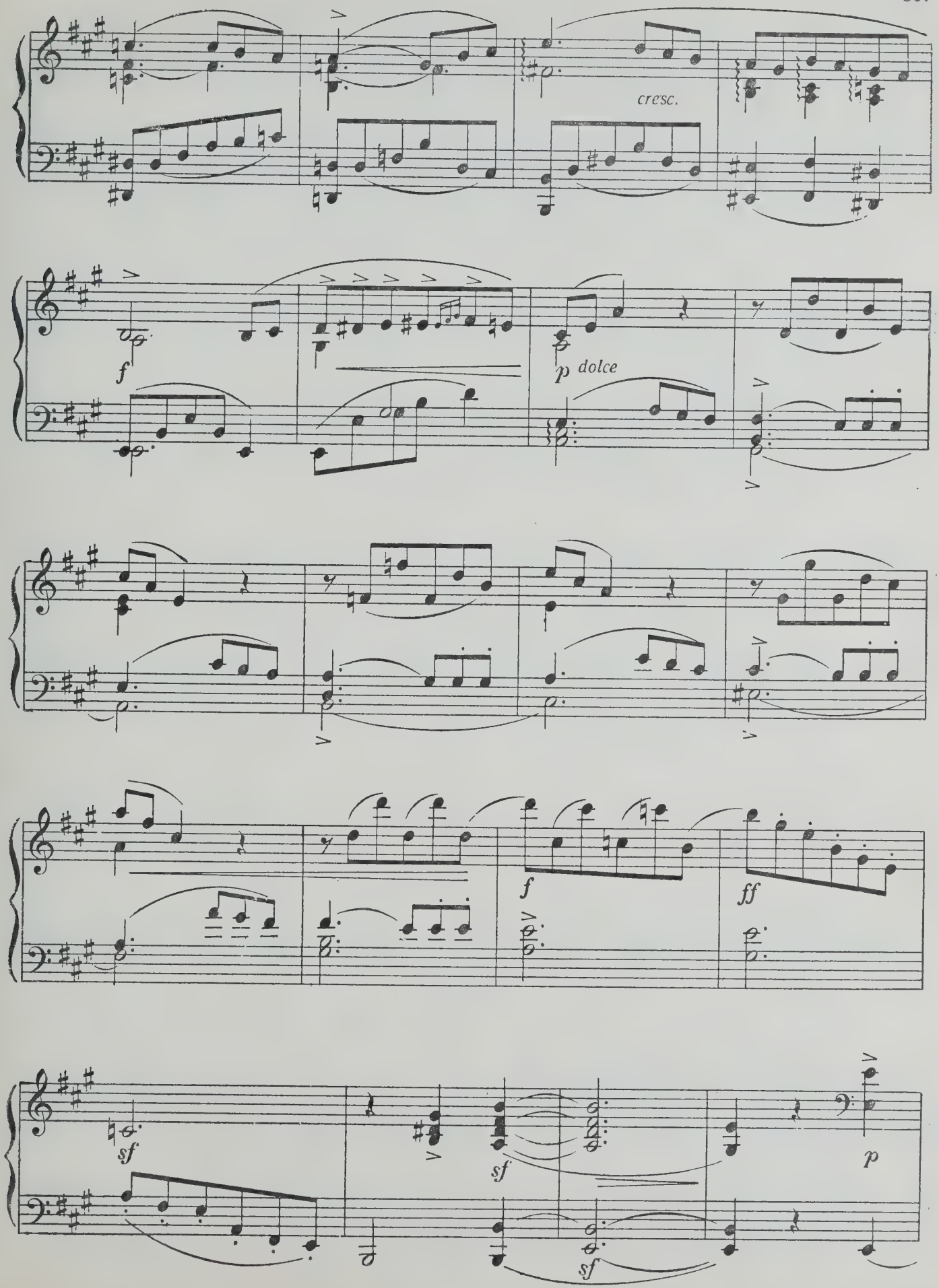

sf
sf
sf
ritardando e diminuendo
sf
Andante con molta espressione 2)
mf
Ped.
sf
Ped.

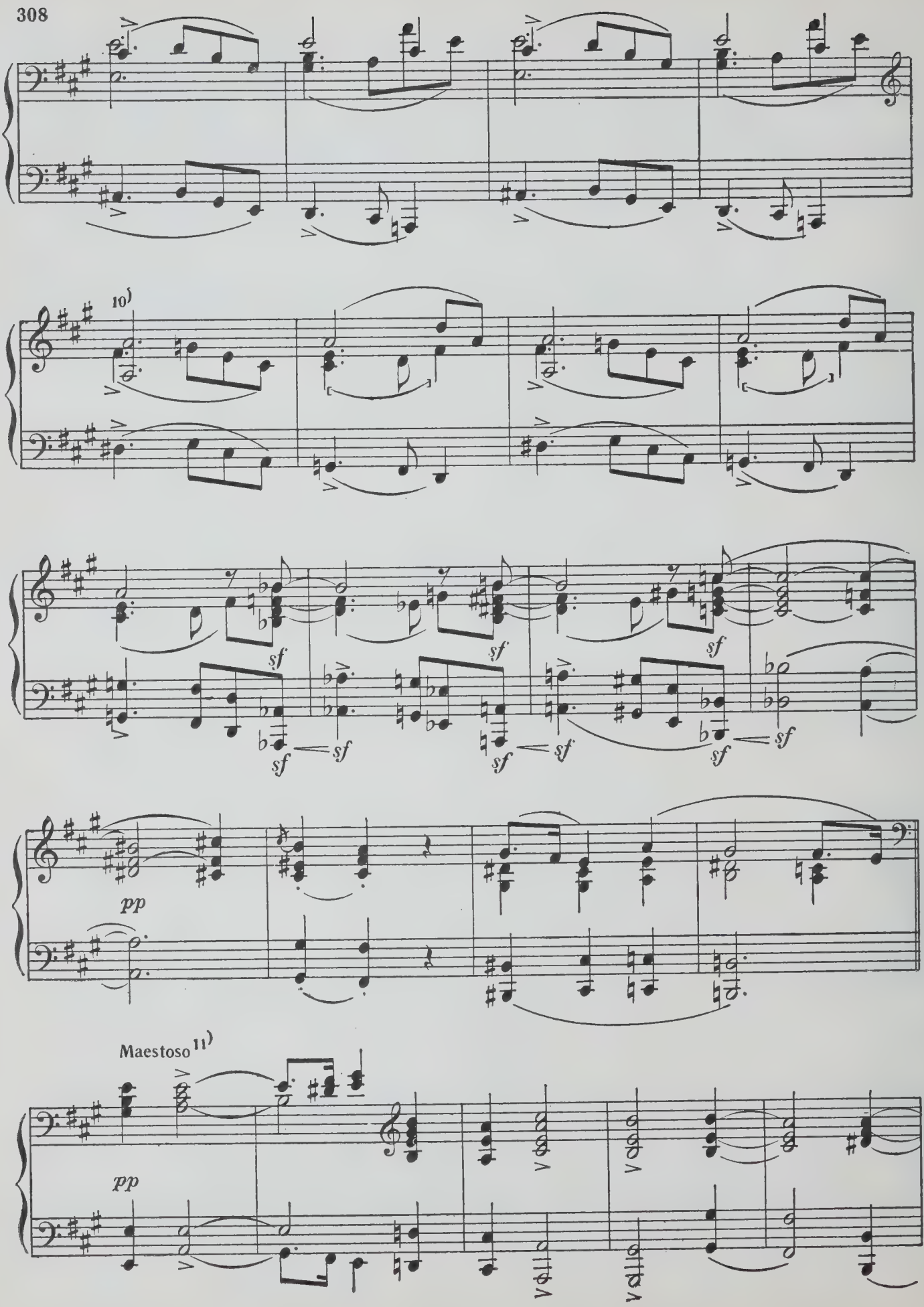

sf
Ped.
crescendo
pp
cresc.
f
3)
p dolce

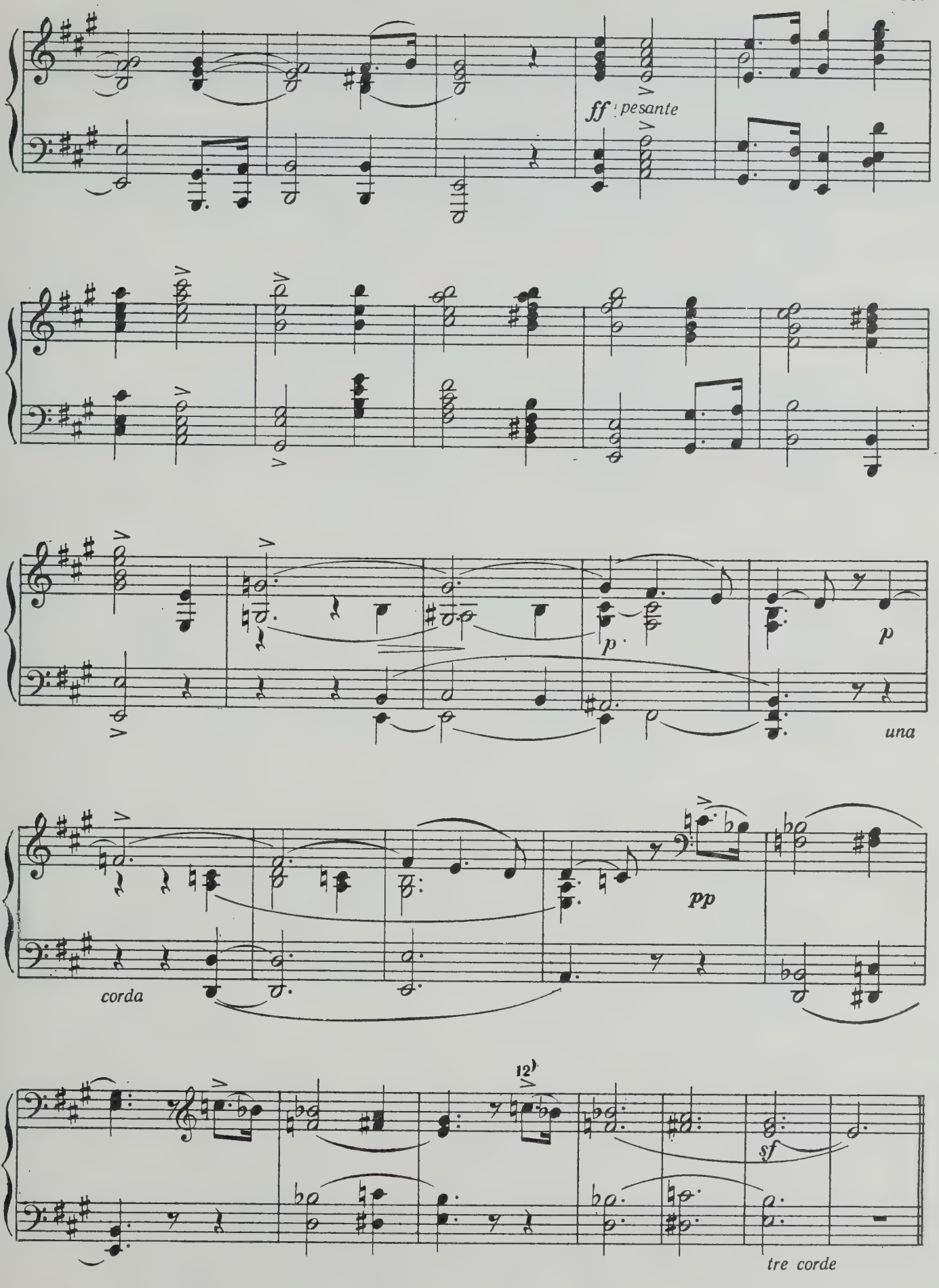

f
ff
sf
p
4)
5)
crescendo
[sf]
pp

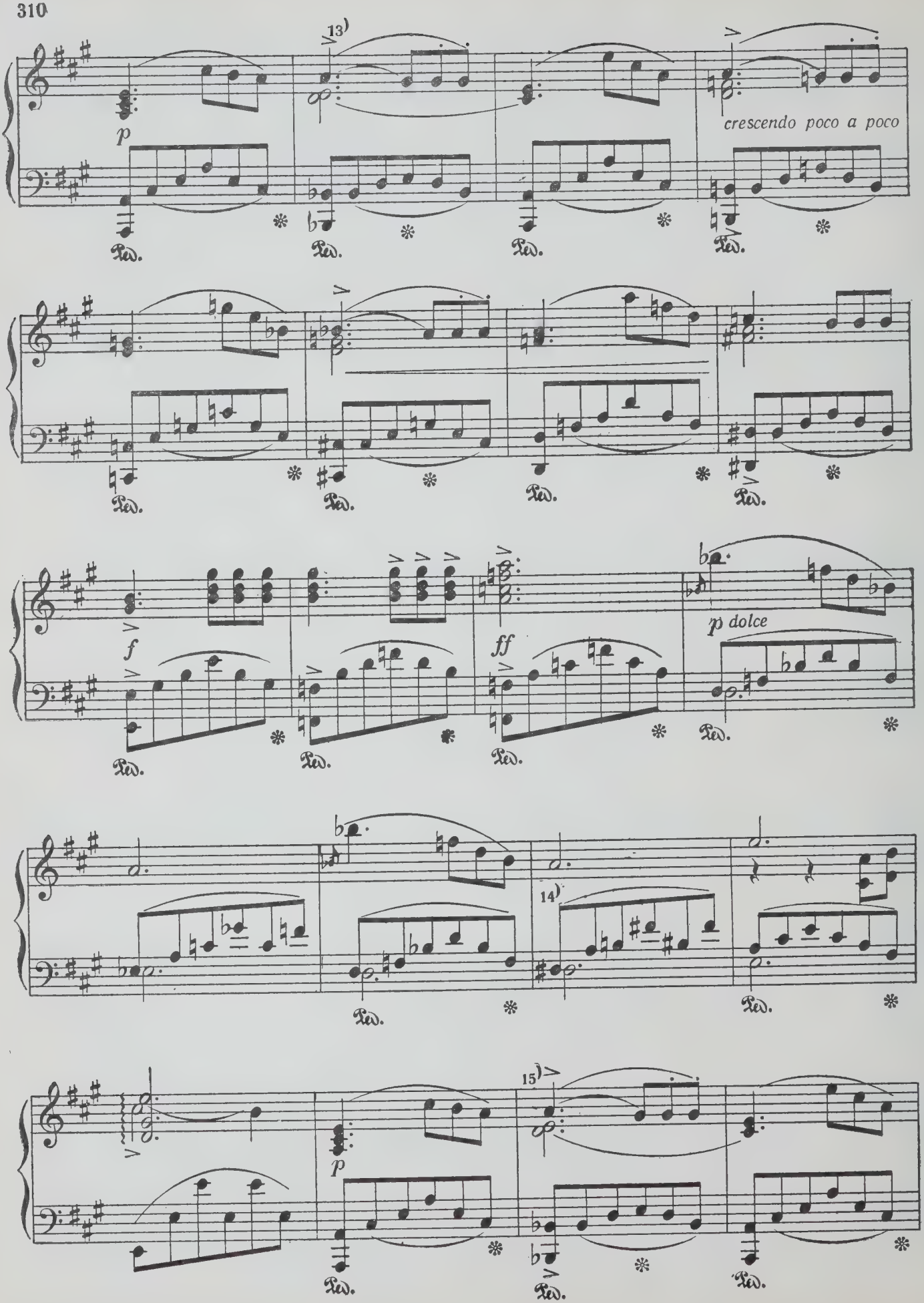

Maestoso 6)
pp 7)
ff pesante
8)
9)
p
pp
una corda

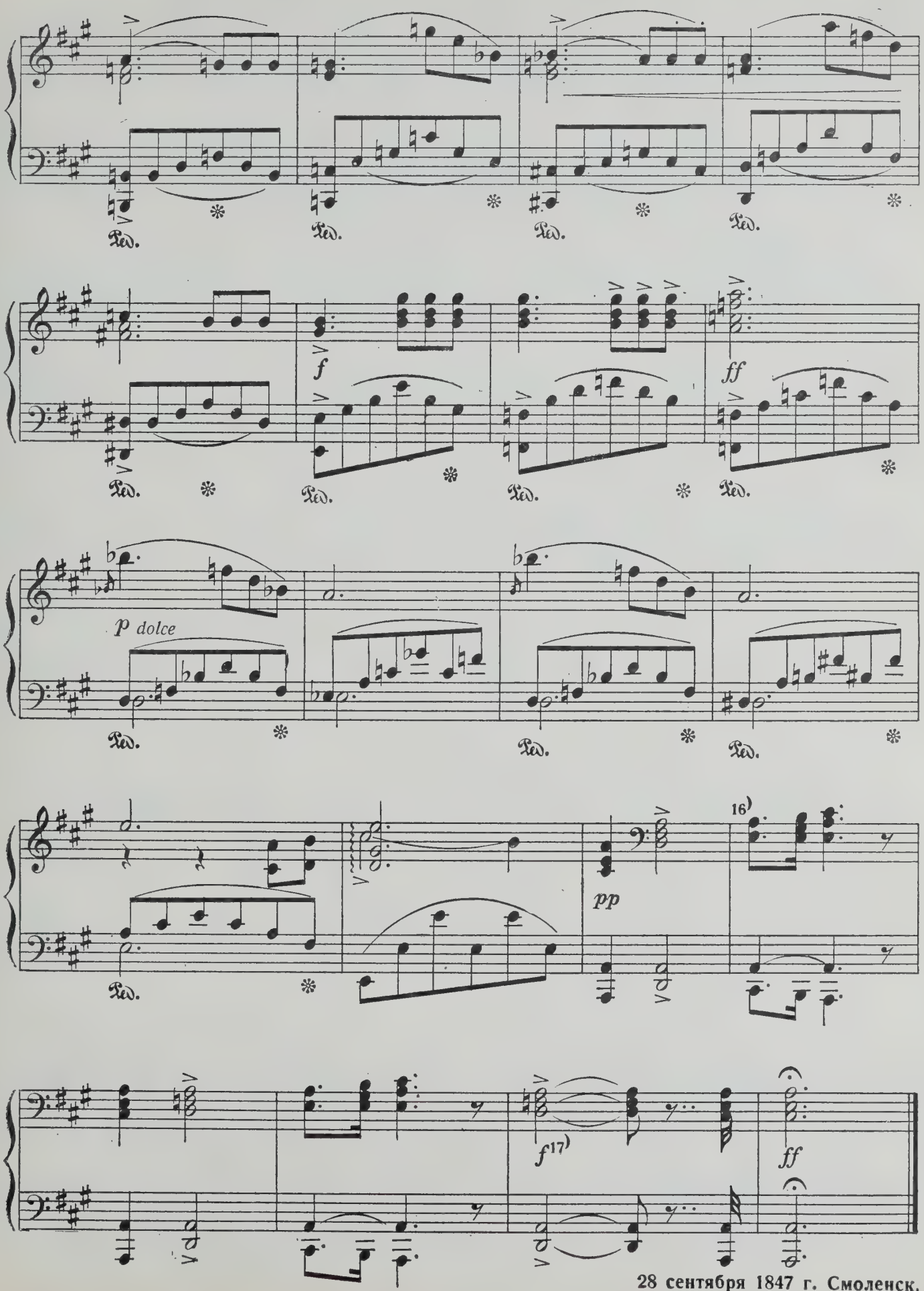

ppp
mf
sf
Ped.
[tre corde]
crescendo
pp


cresc.
f
p dolce
f
ff
sf
sf
sf
p


10)
sf
pp
Maestoso 11)
pp


ff pesante
p
una
corda
pp
12
sf
tre corde

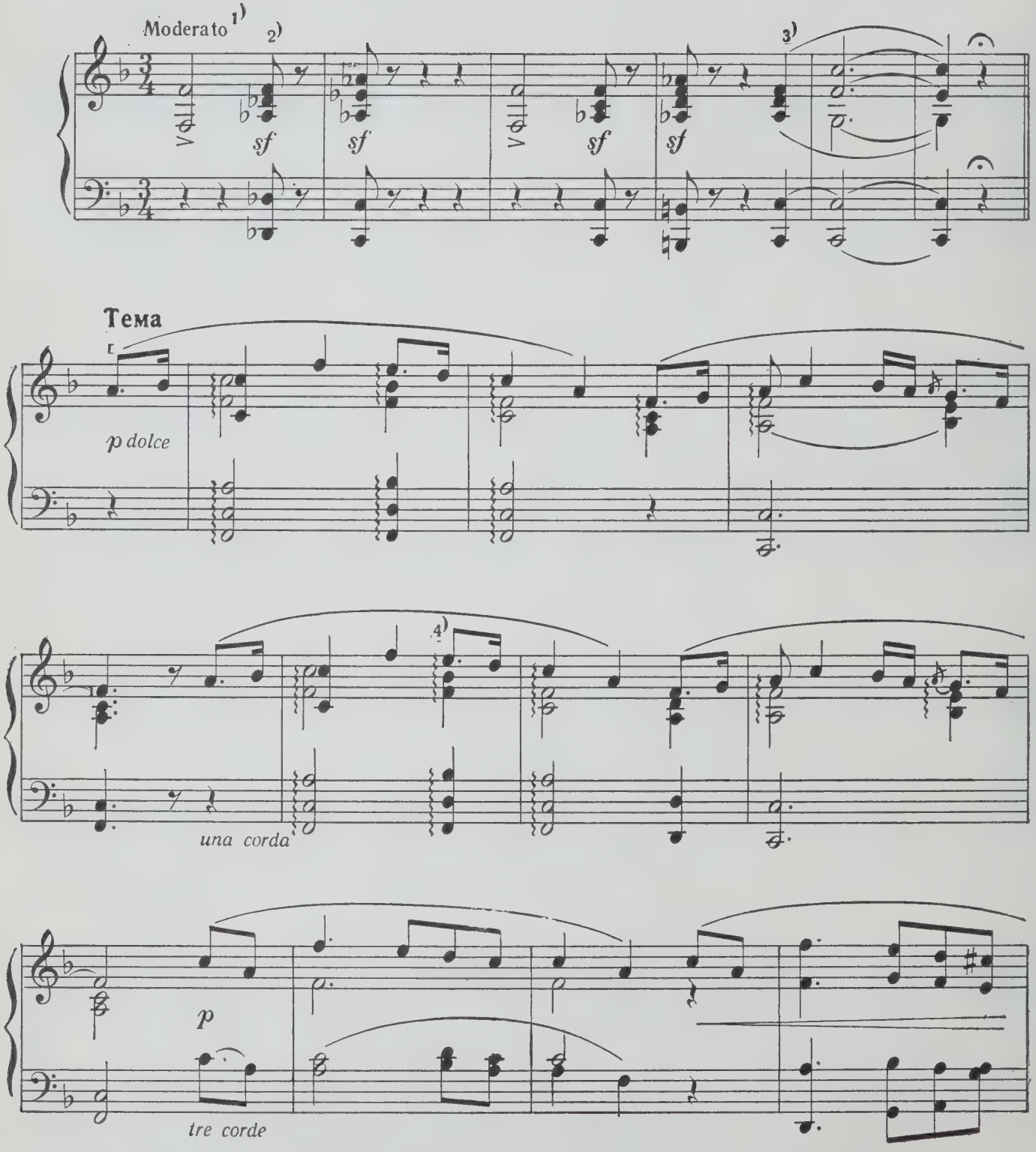

13)
p
crescendo poco a poco
f
ff
p dolce
14)
15)
p



28 сентября 1847 г. Смоленск.

ВАРИАЦИИ НА ШОТЛАНДСКУЮ ТЕМУ

О, память сердца, ты сильней
Рассудка памяти печальной.
Батюшков



5)

dolce

p

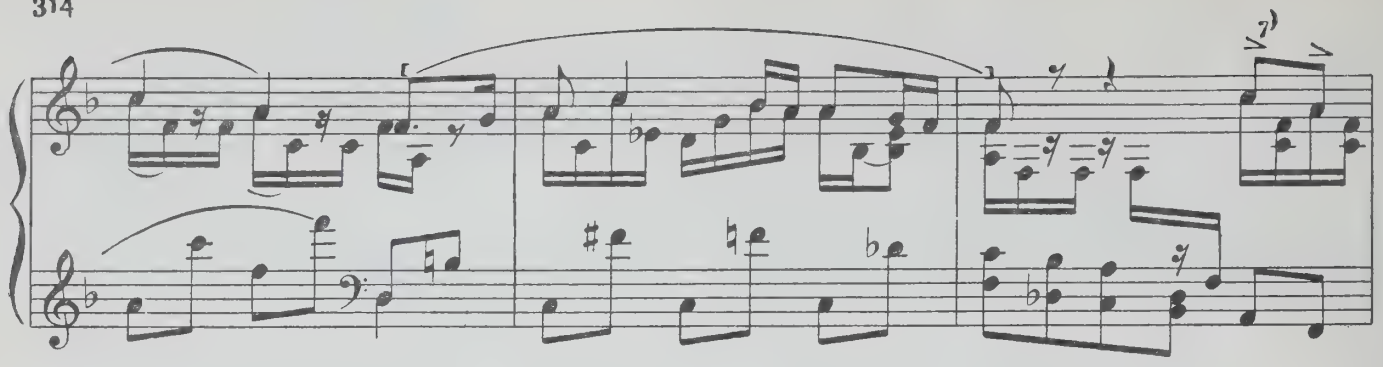
dolce

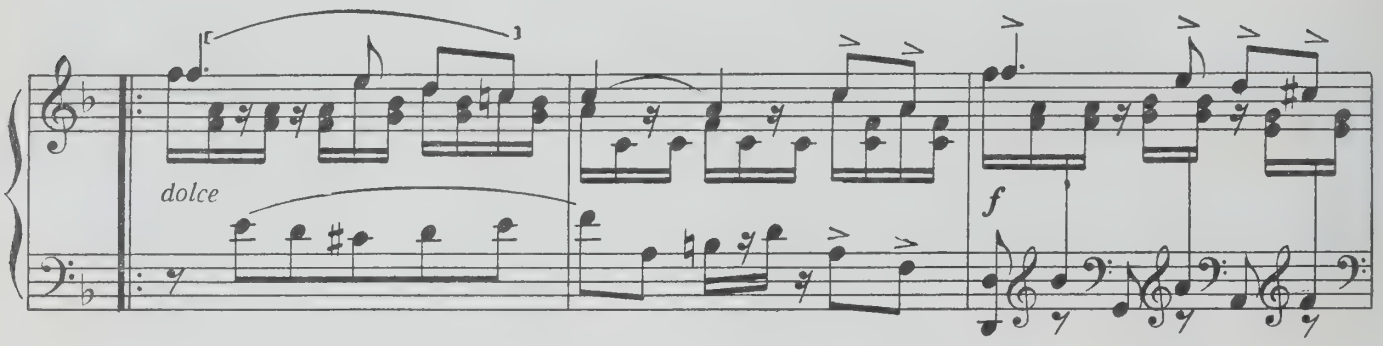
Bap. 1

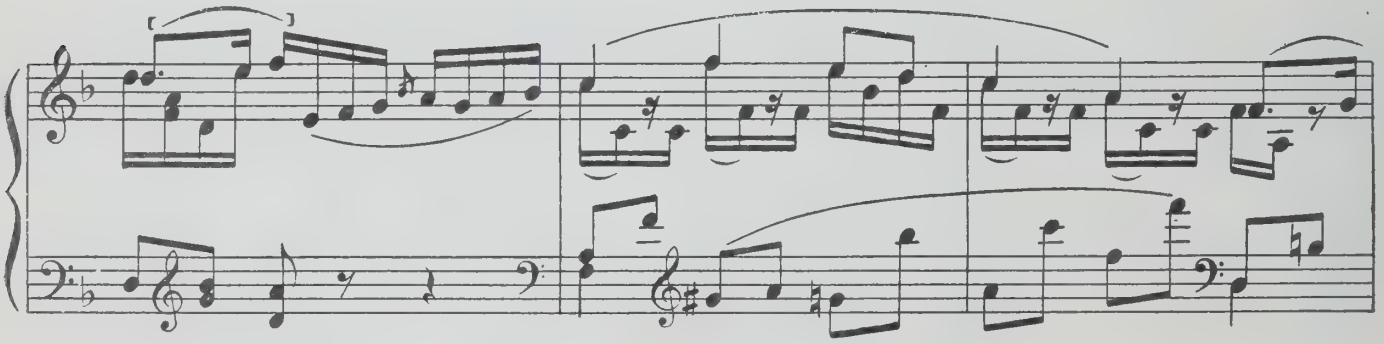
il tema più sensibile

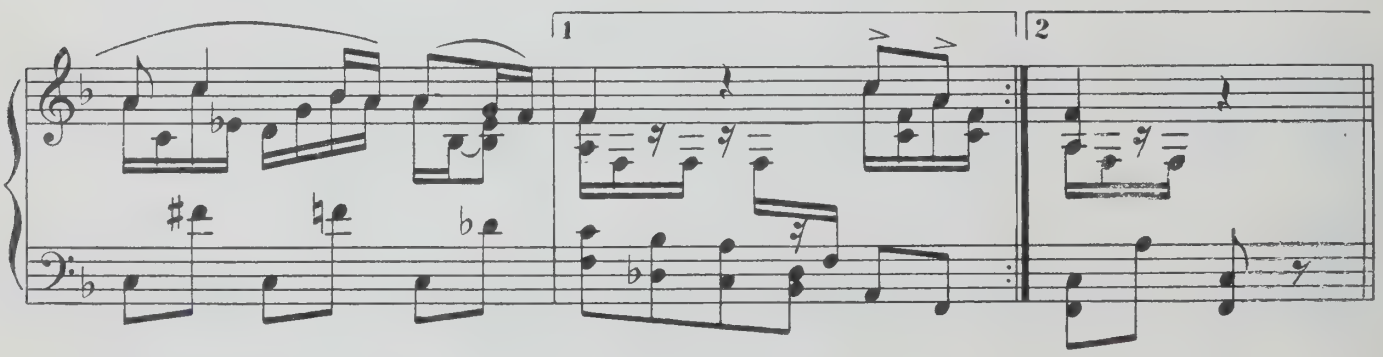
6)

leggiero

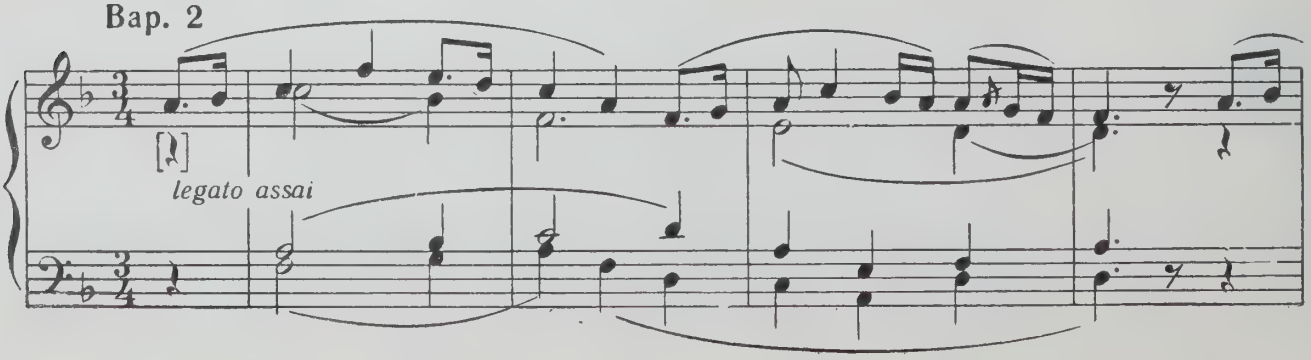


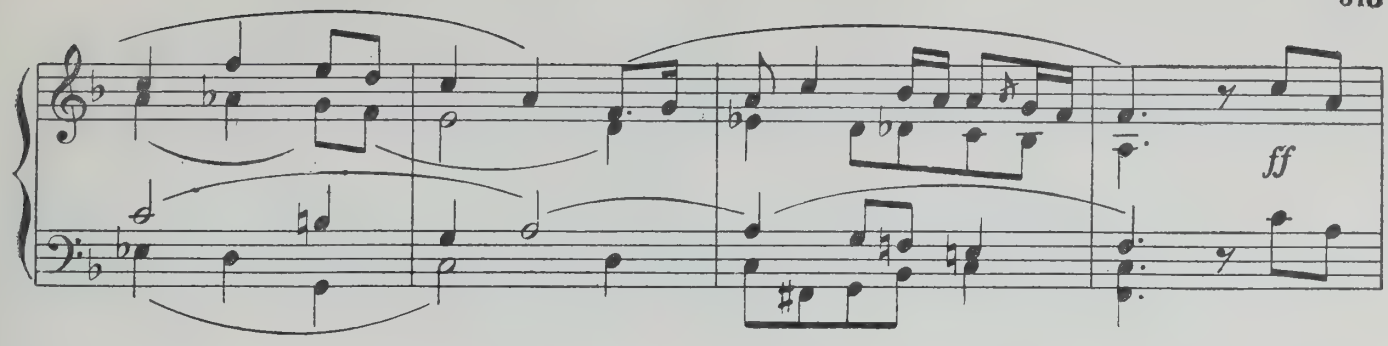


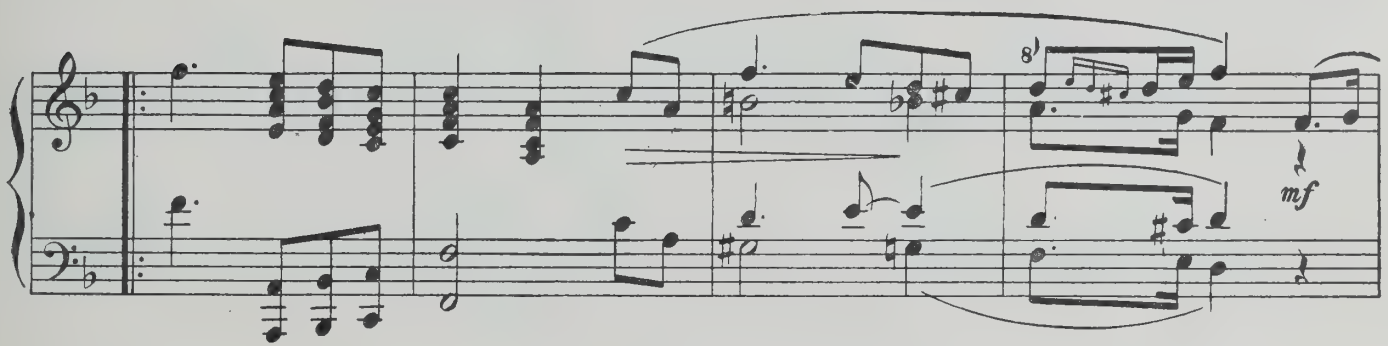


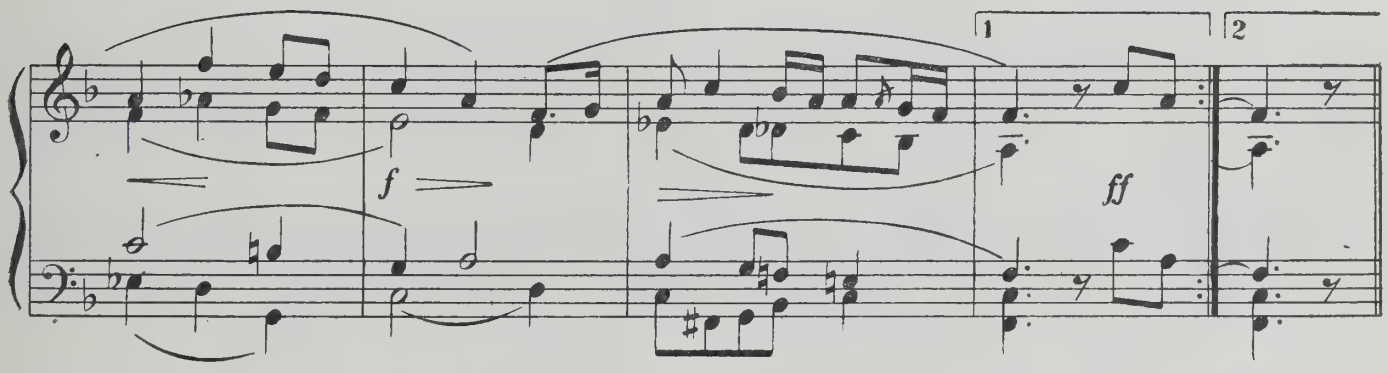


Bap. 2



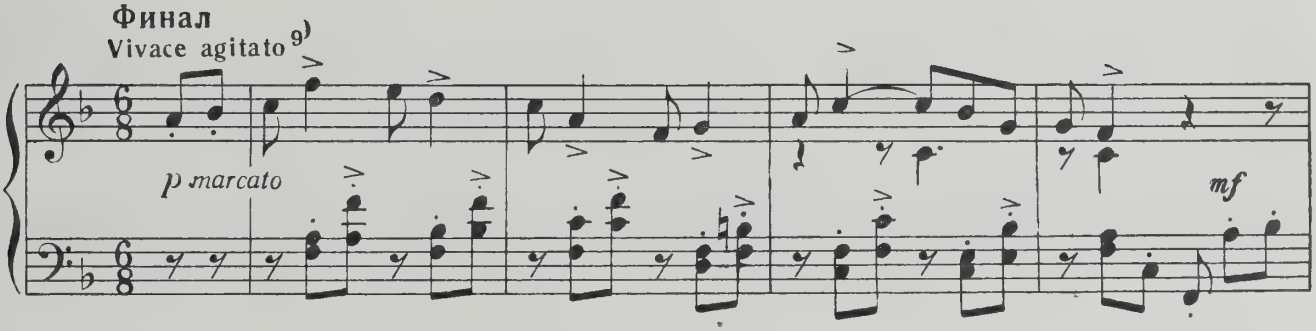


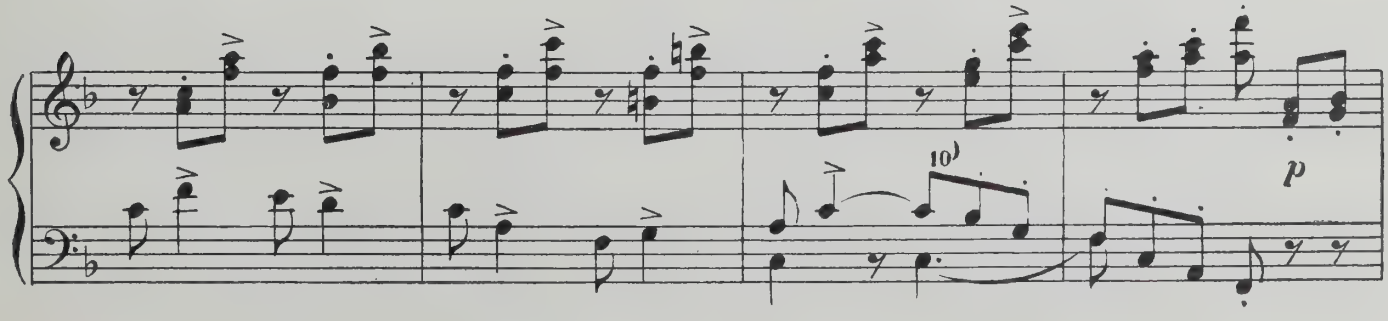


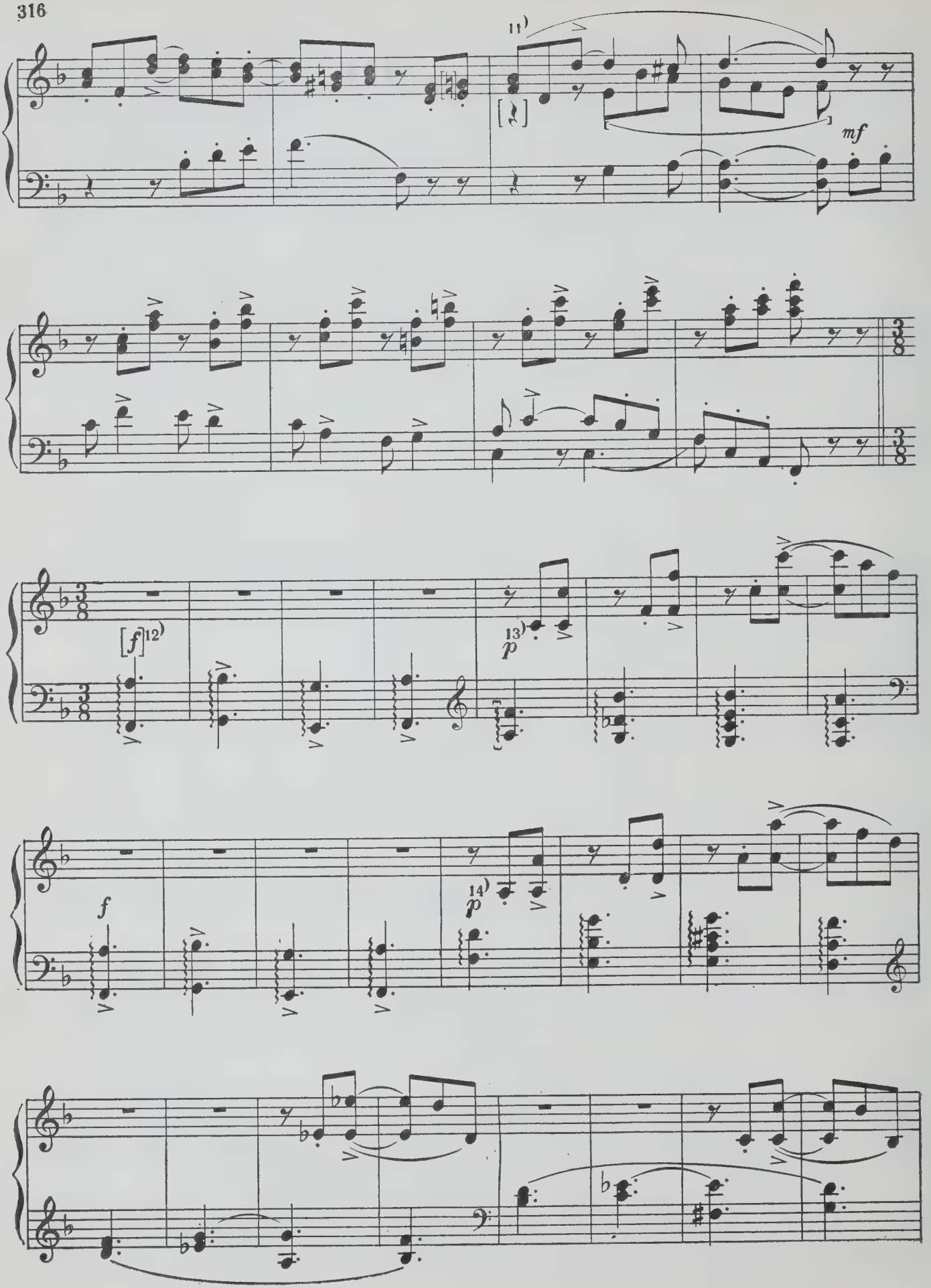


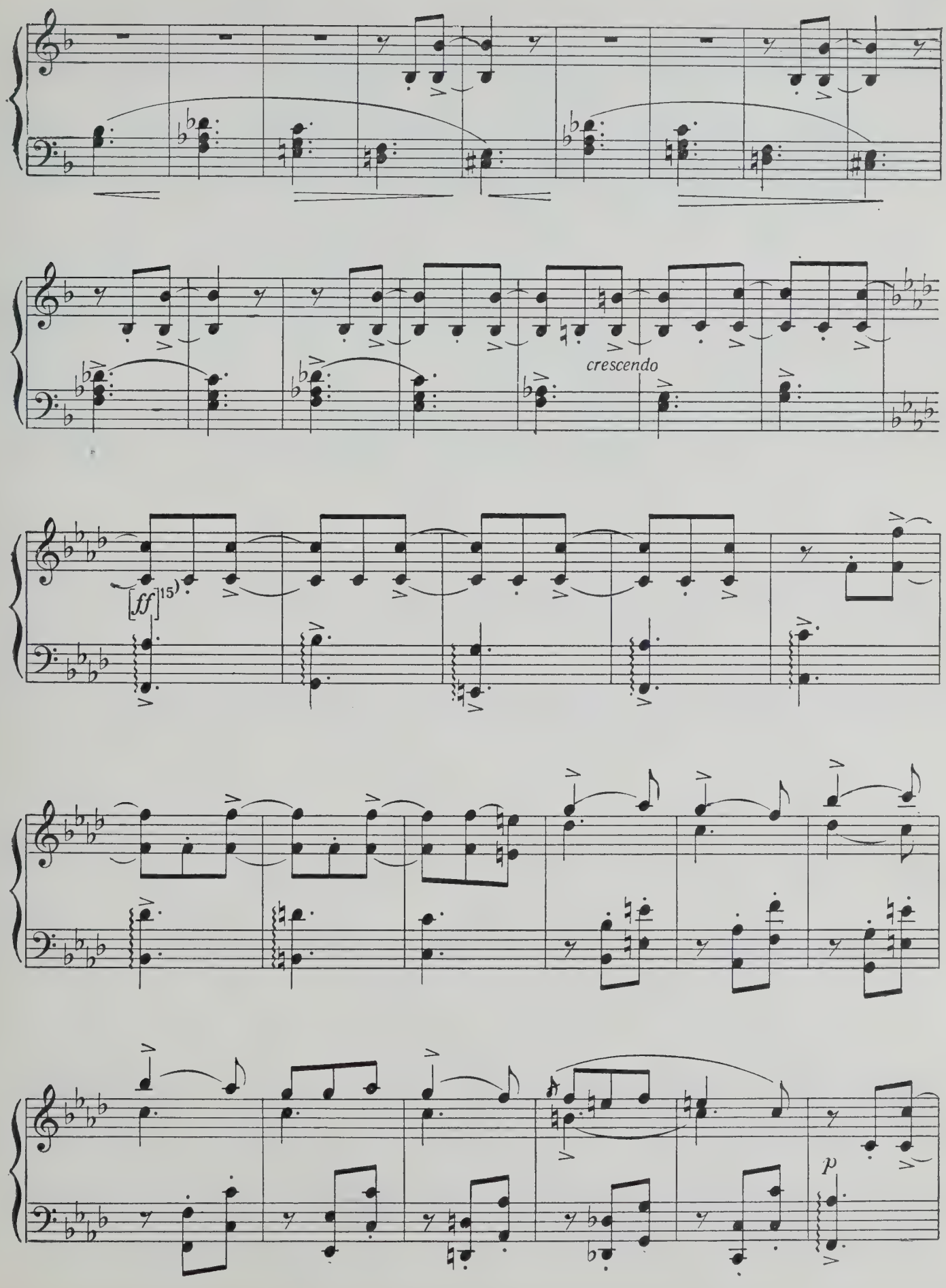
Финал

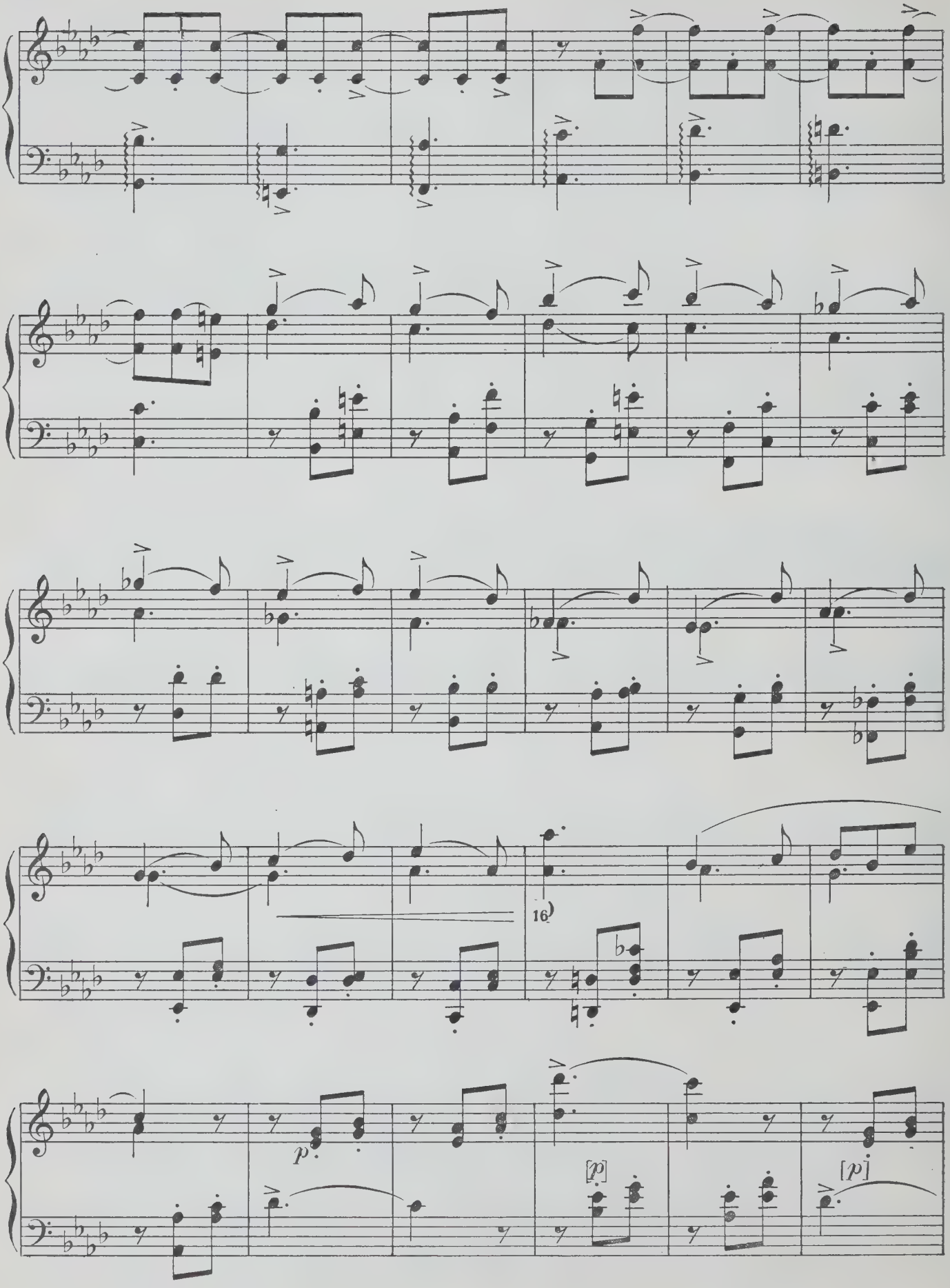
Vivace agitato 9)

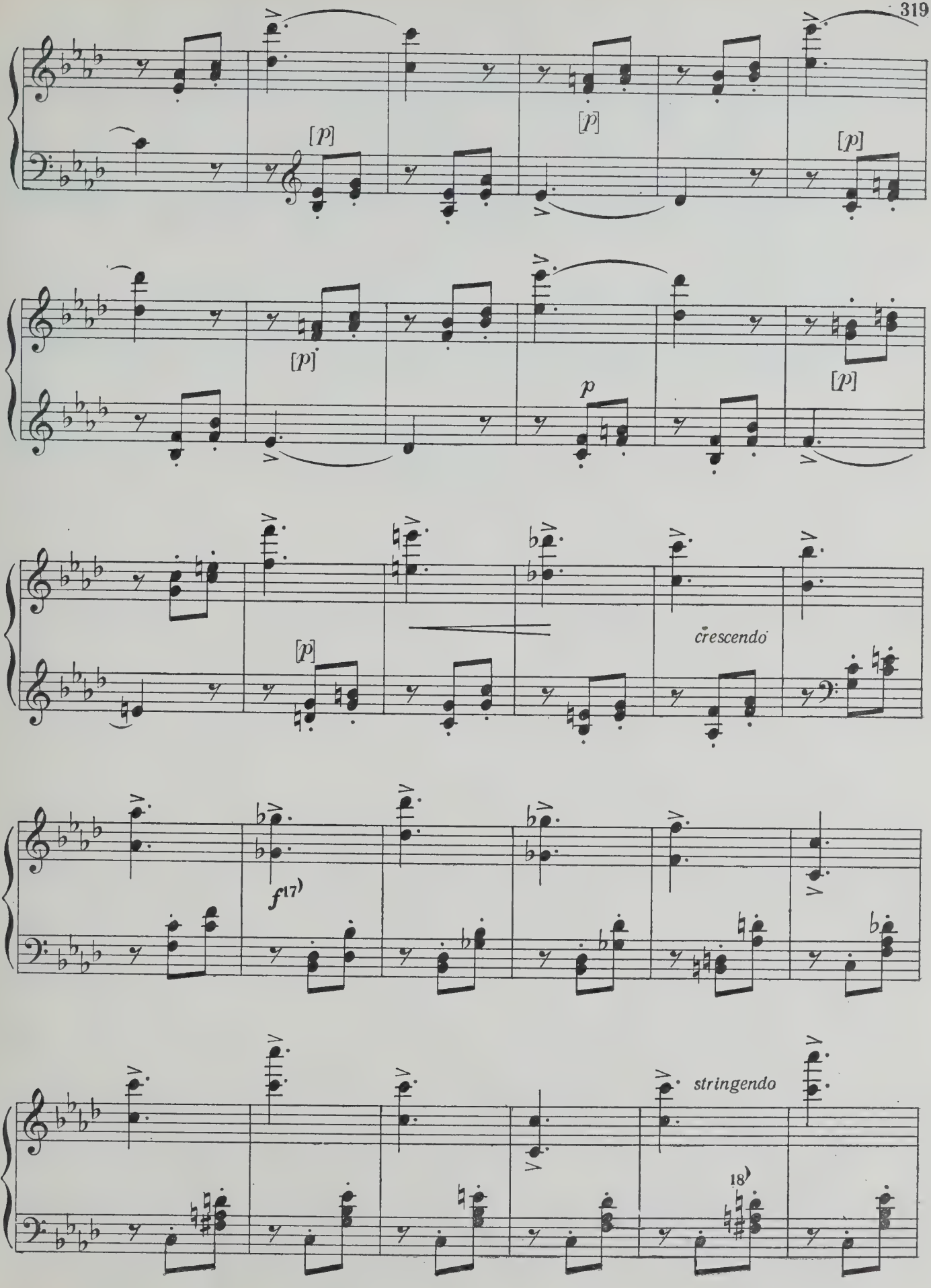


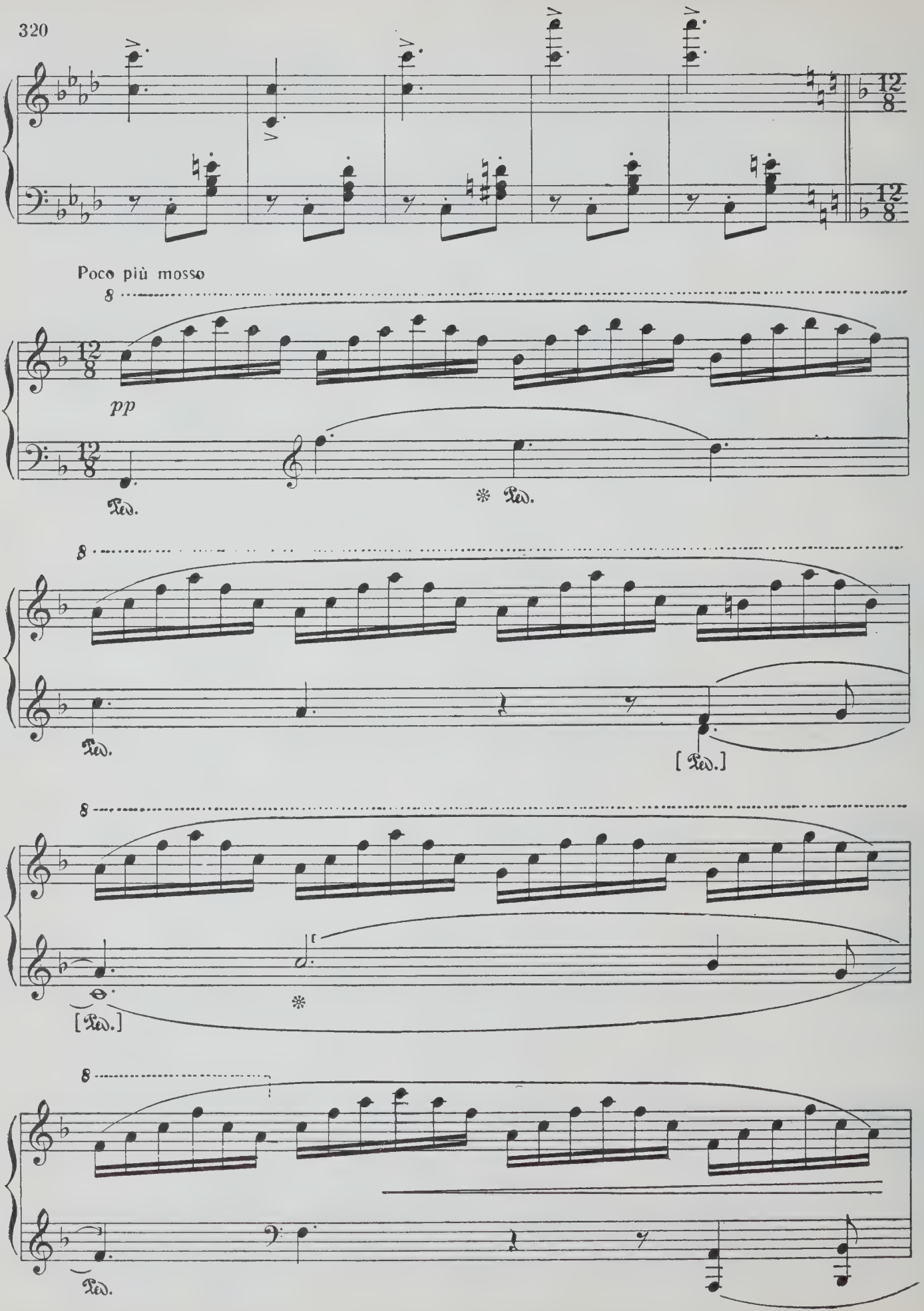


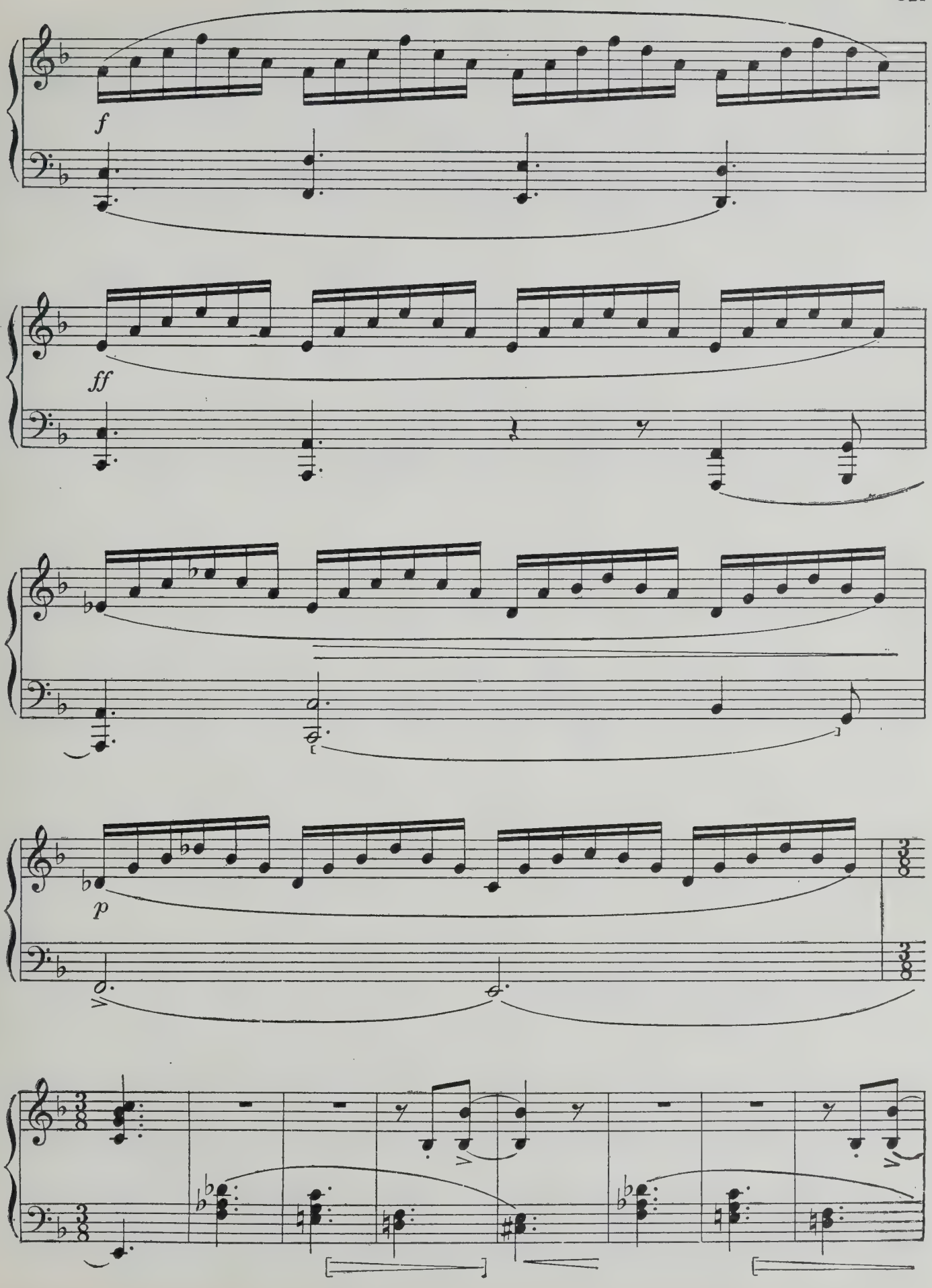

11)
mf
[f] 12)
13)
p
f
14)
p

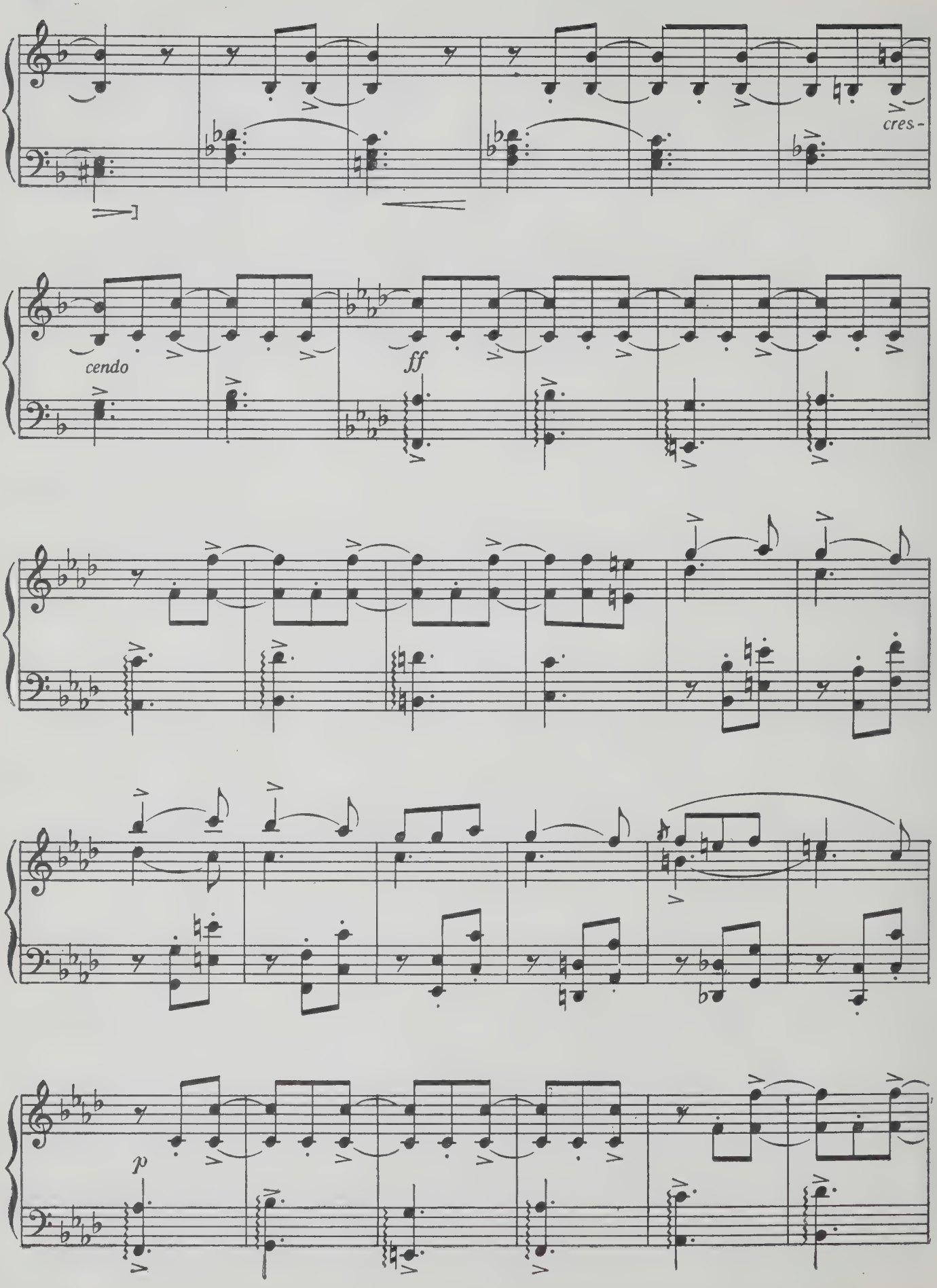

crescendo
[ff]
15)
p

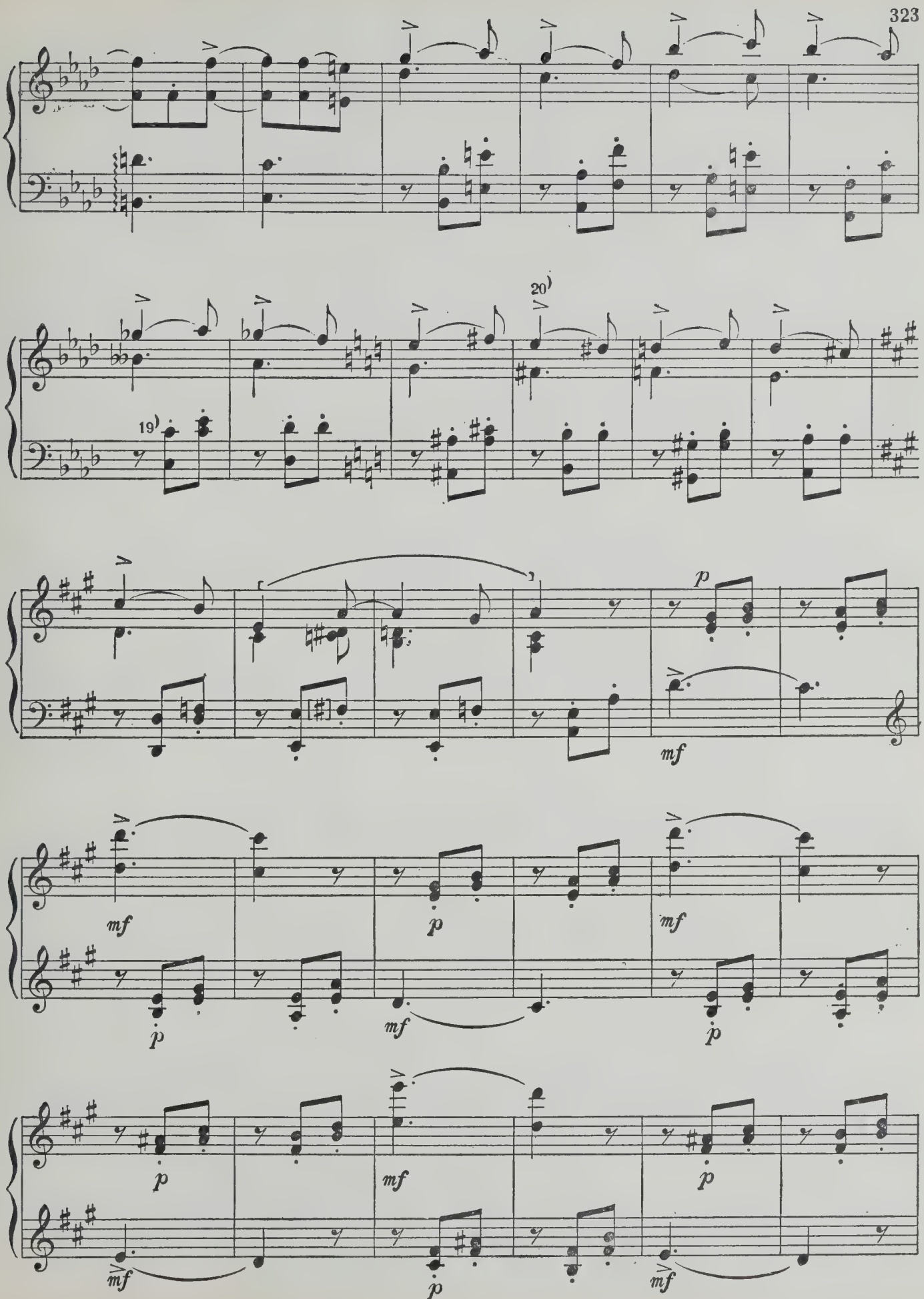

16
p
[p]
[p]

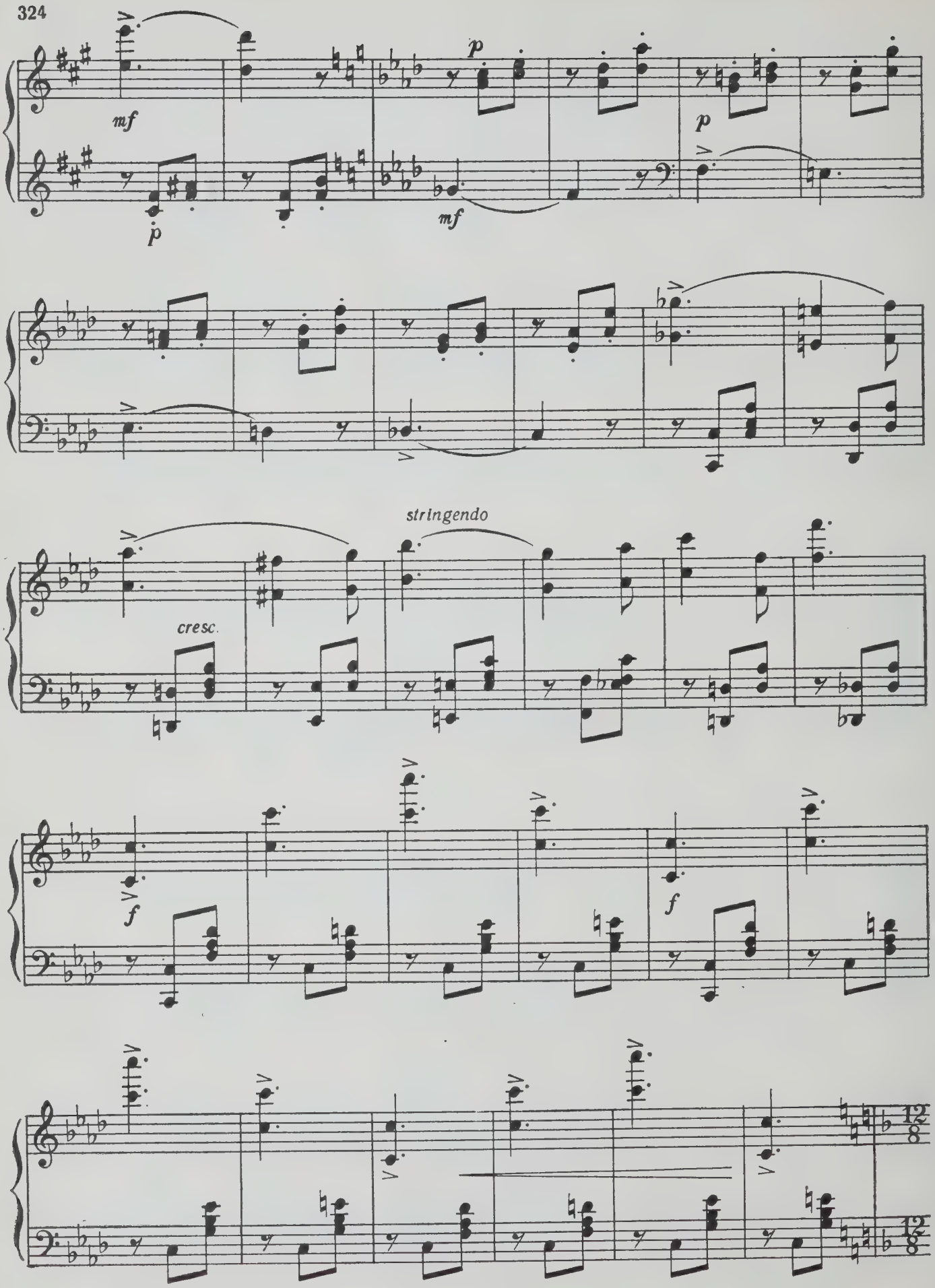

[p]
[p]
[p]
[p]
[p]
p
[p]
crescendo
f 17)
stringendo
18)

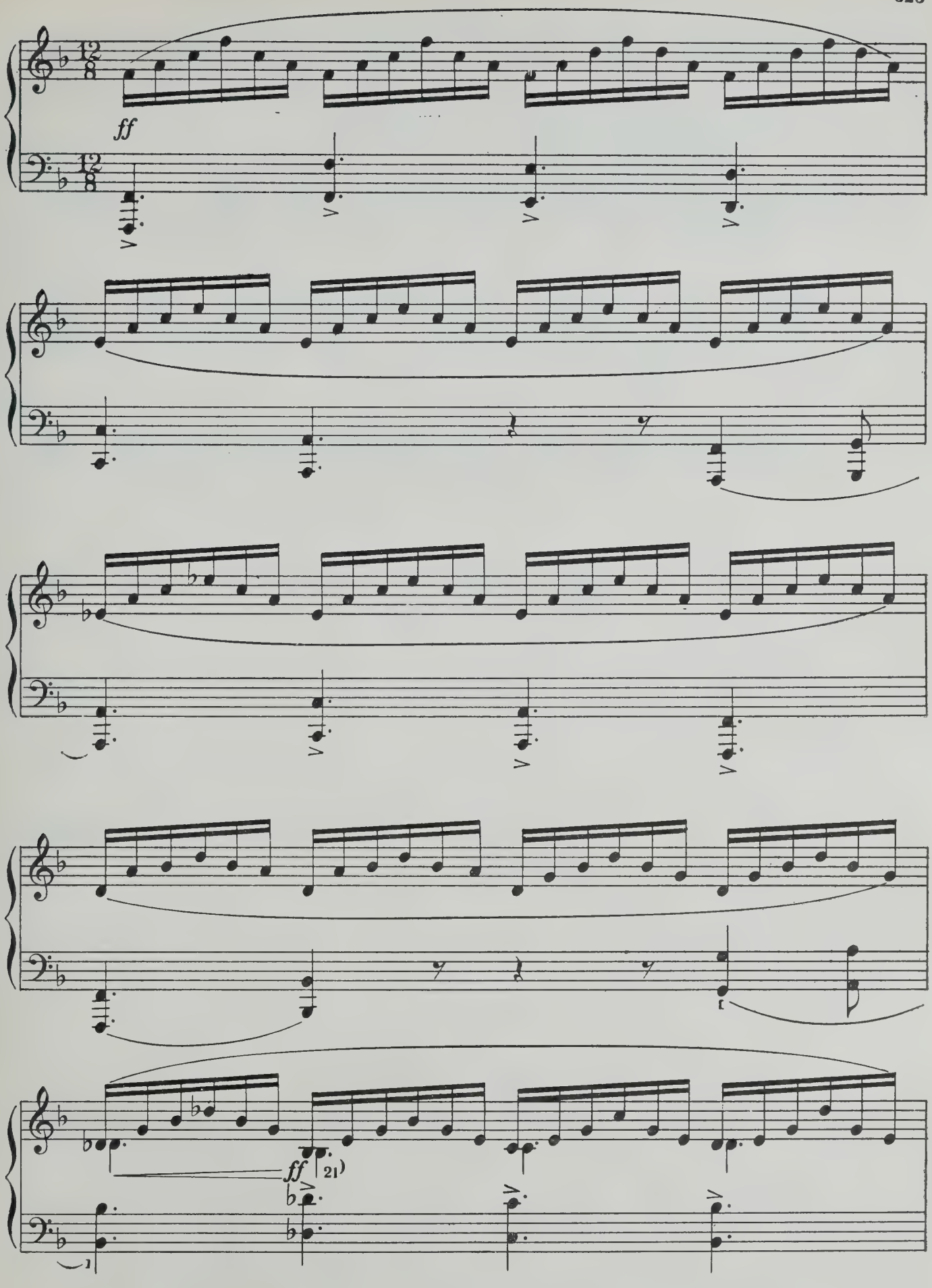

Poco più mosso
pp
Ped.
Ped.
Ped.
[Ped.]
Ped.
[Ped.]
Ped.

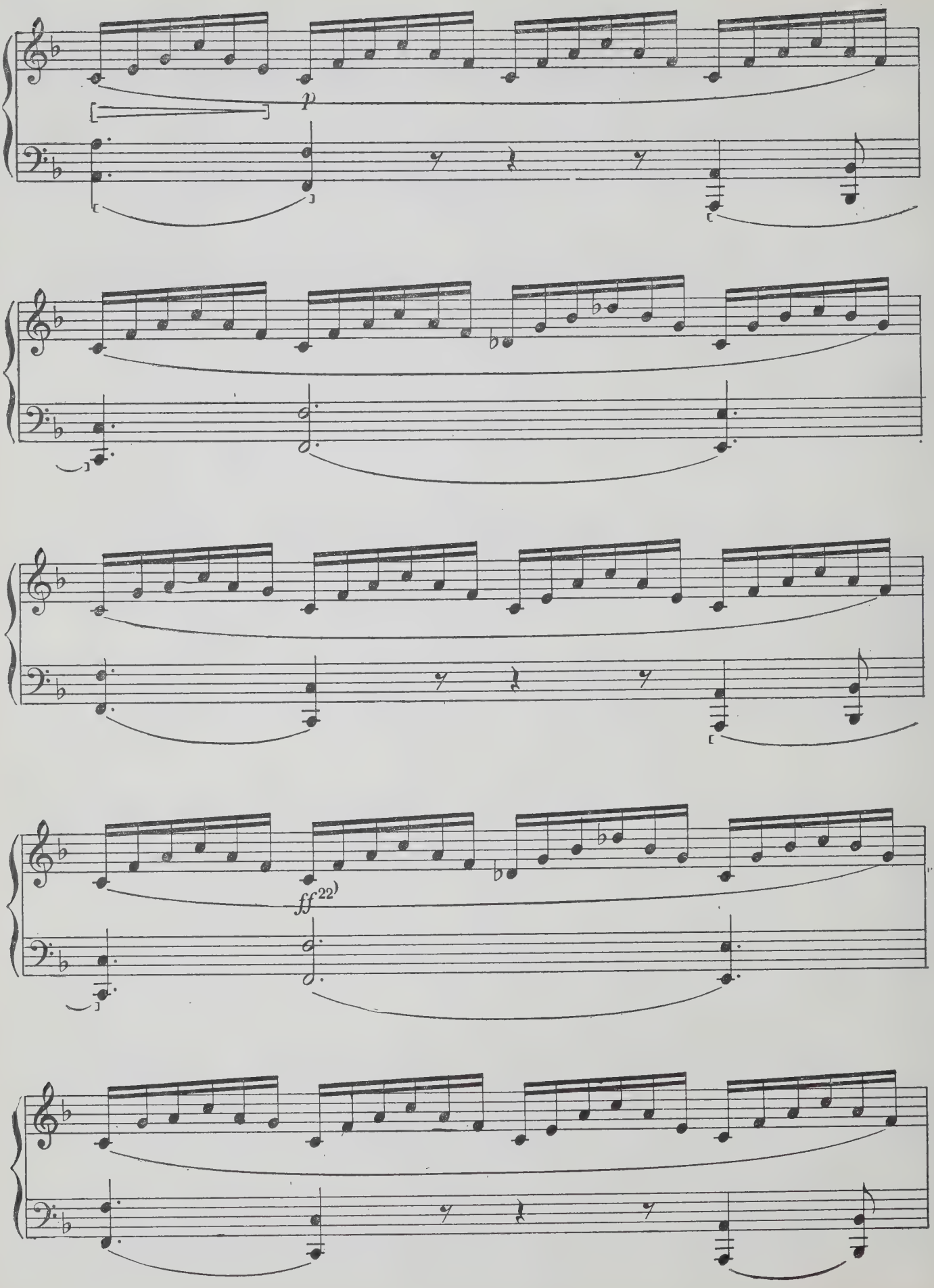

f
ff
p

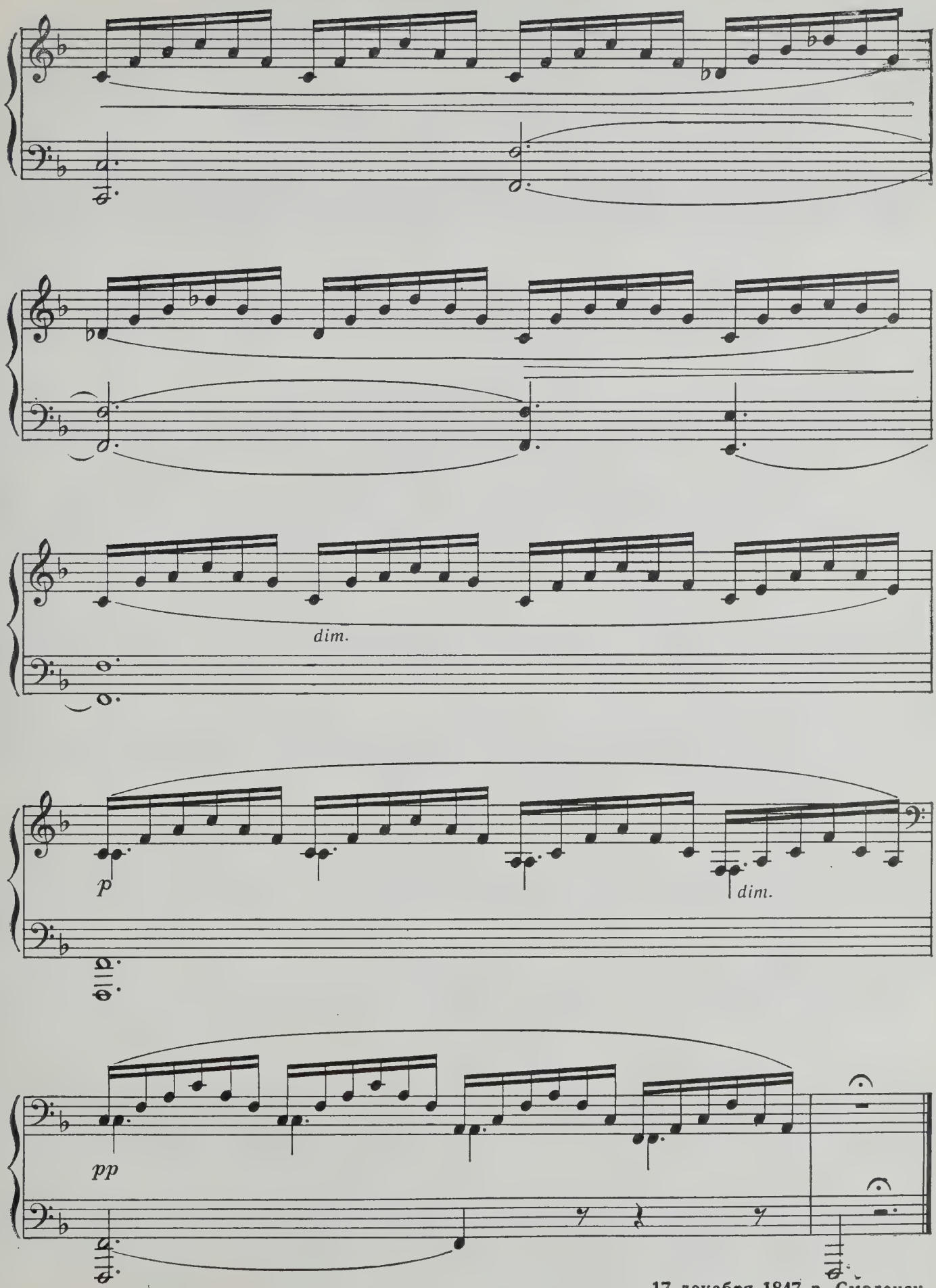

cres-
cendo
ff
p


19)
20)
p
mf
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p
mf


mf
p
p
mf
p
stringendo
cresc.
f
f
12/8
12/8

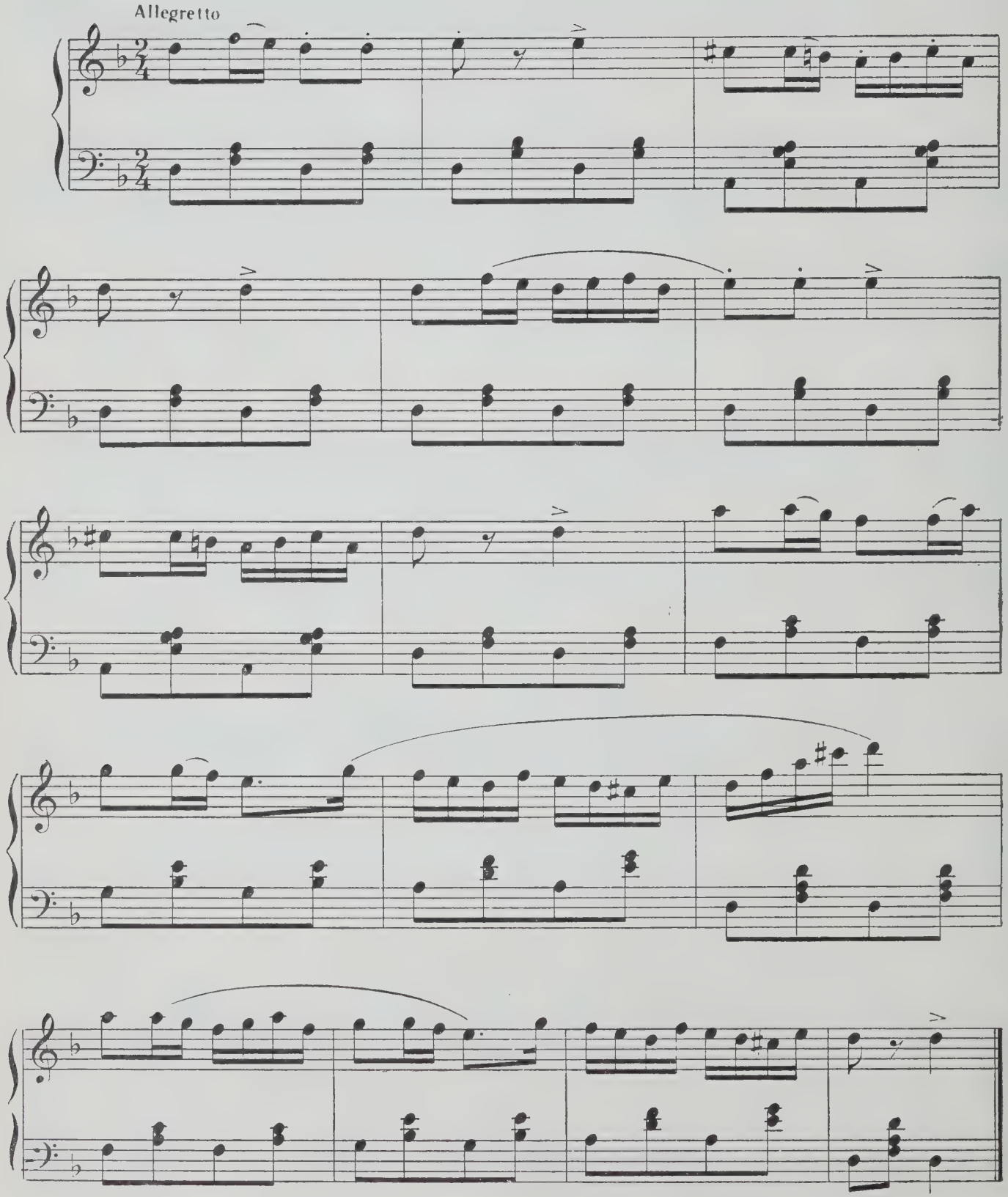

12/8
ff
12/8
ff
21)


p
ff 22)



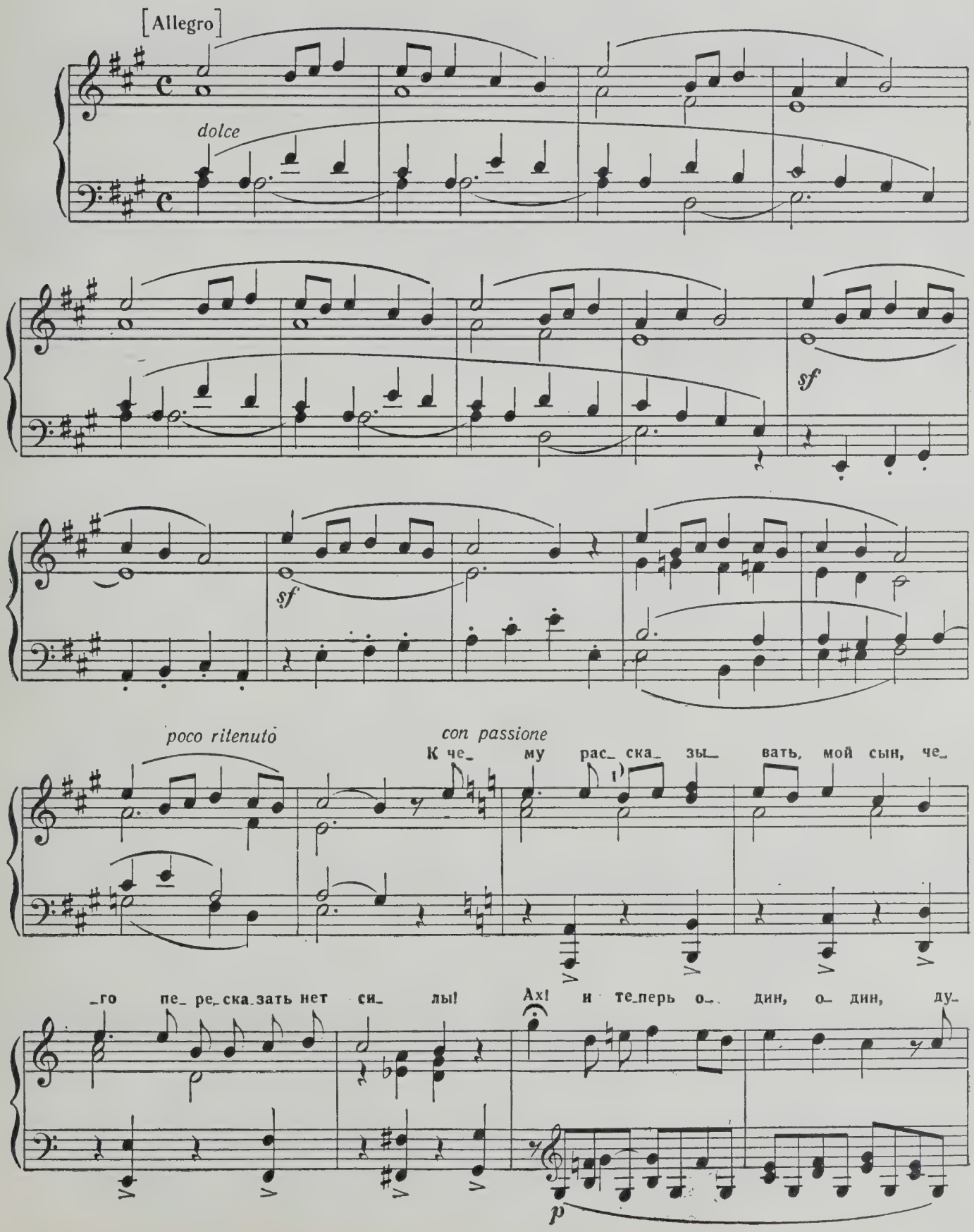
17 декабря 1847 г. Смоленск.

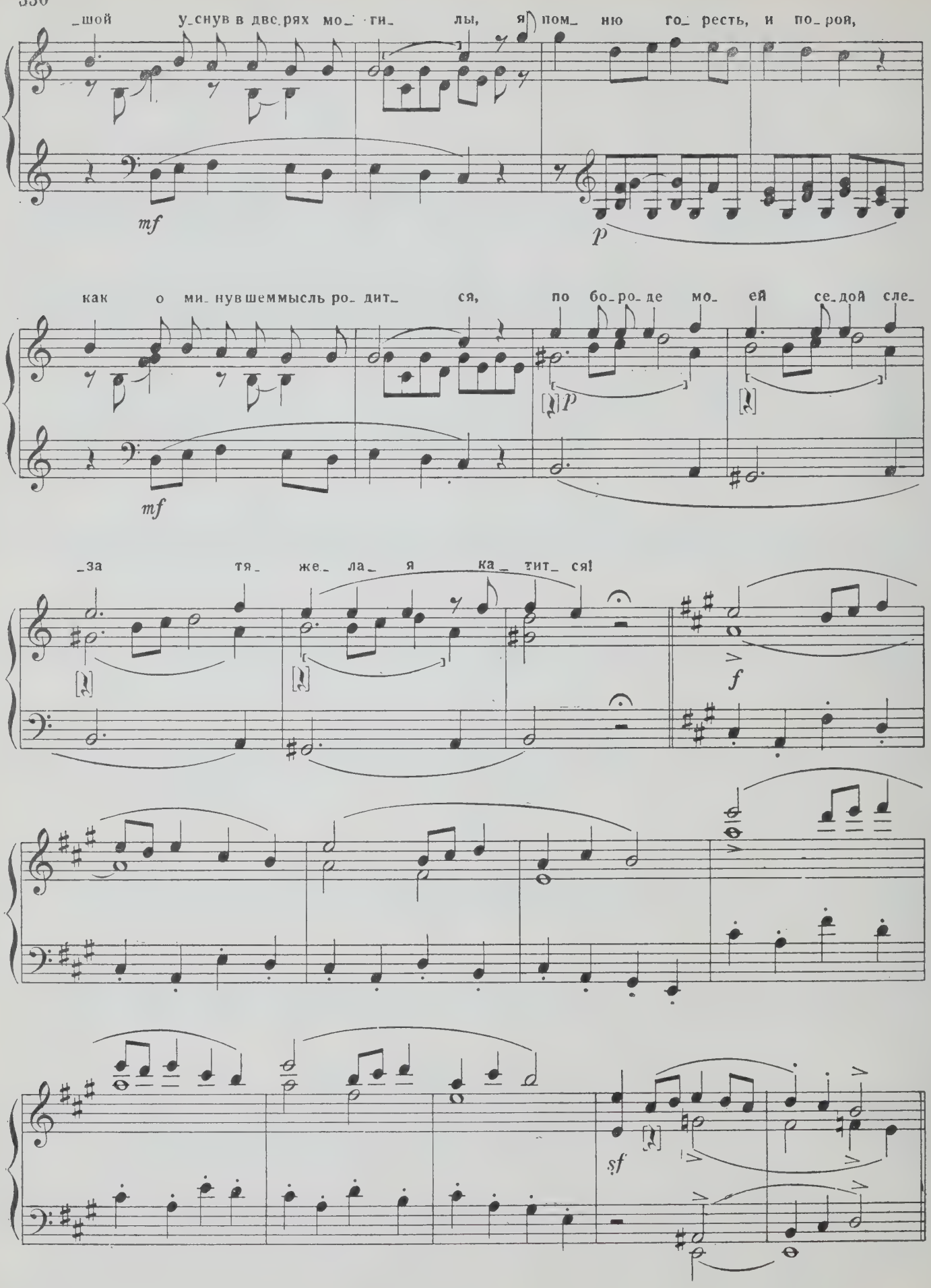
[ПОЛЬКА]

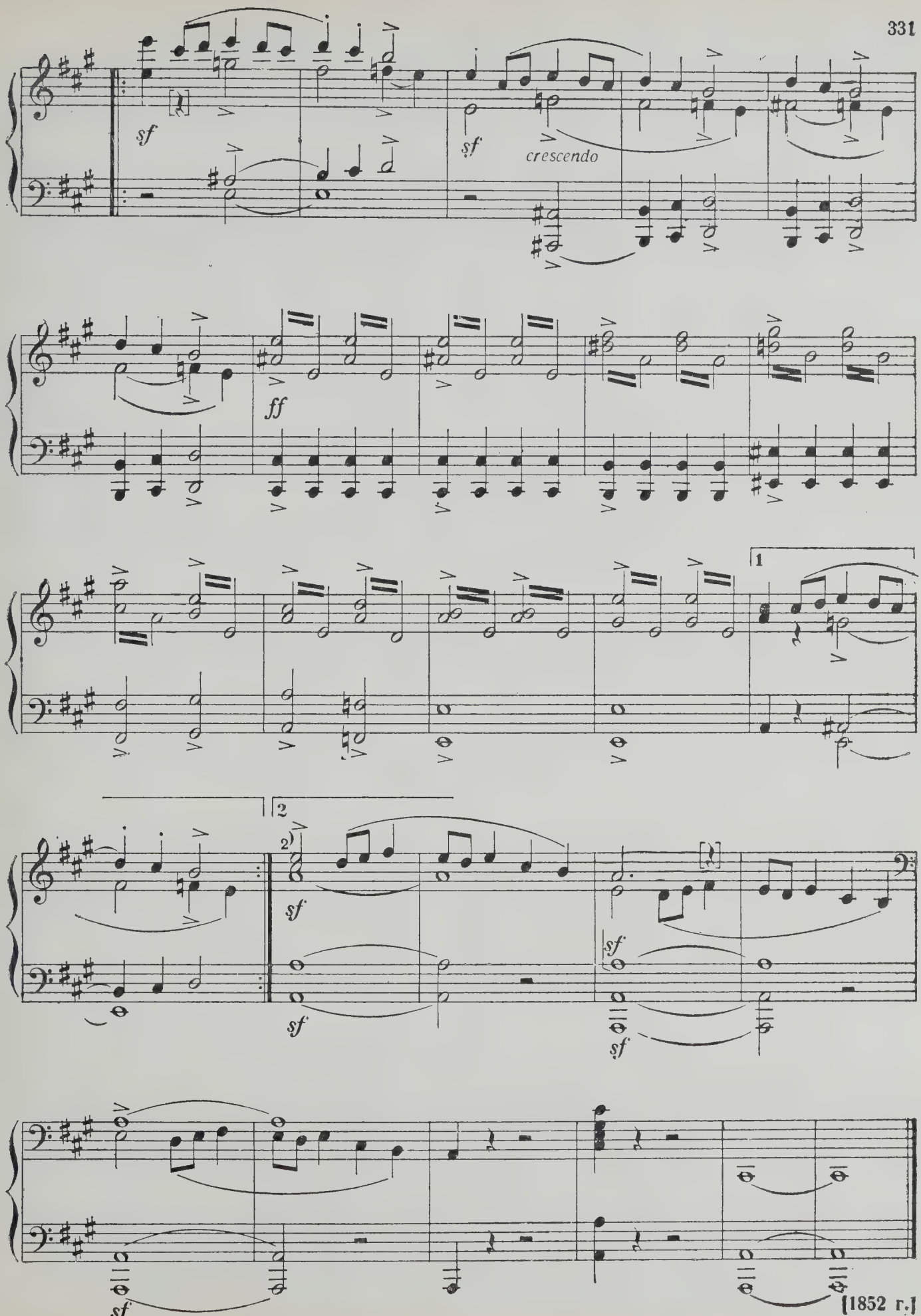


12 апреля 1849 г

ОТРЫВОК ИЗ БАЛЛАДЫ ФИННА
(II действие оперы „Руслан и Людмила“)

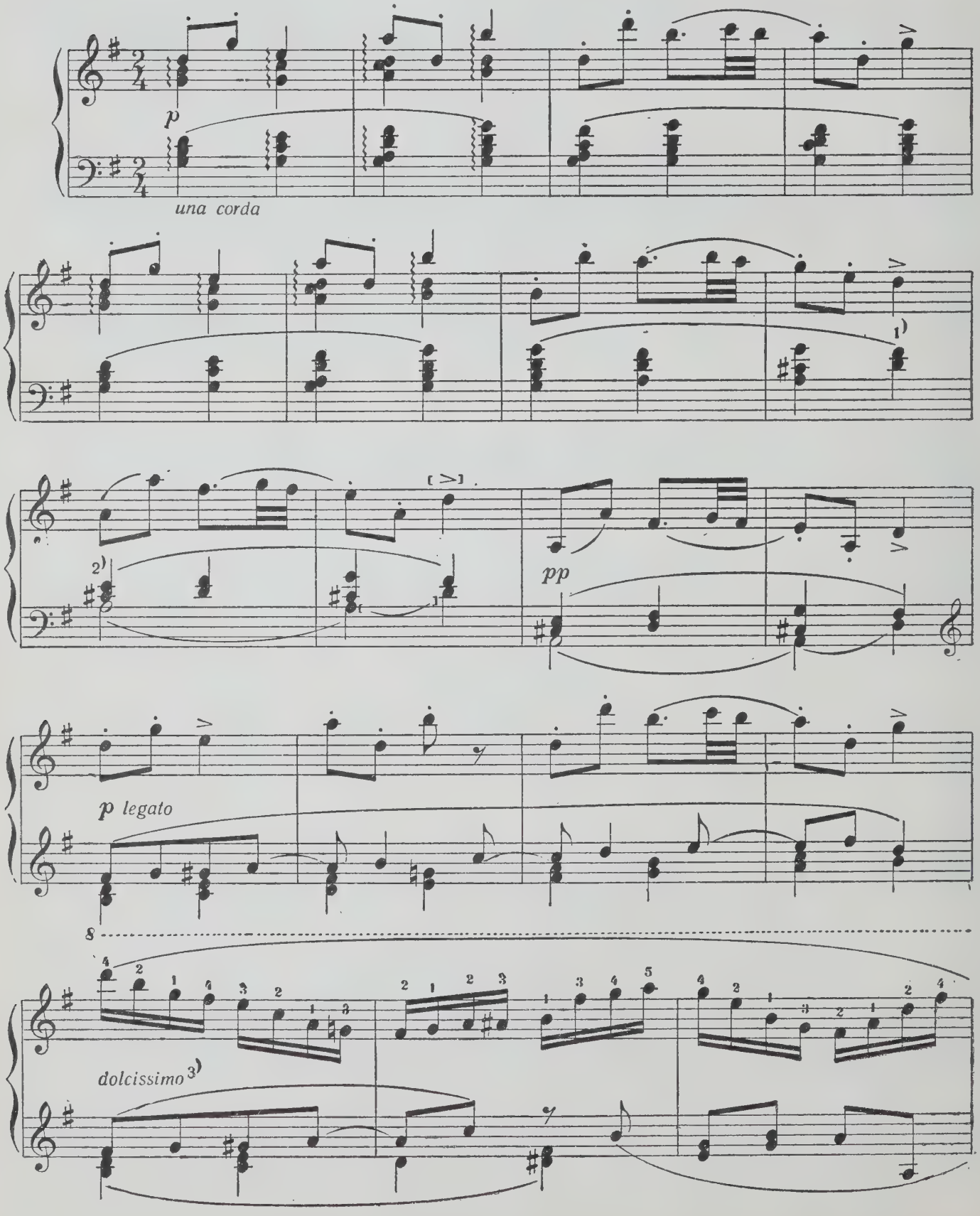


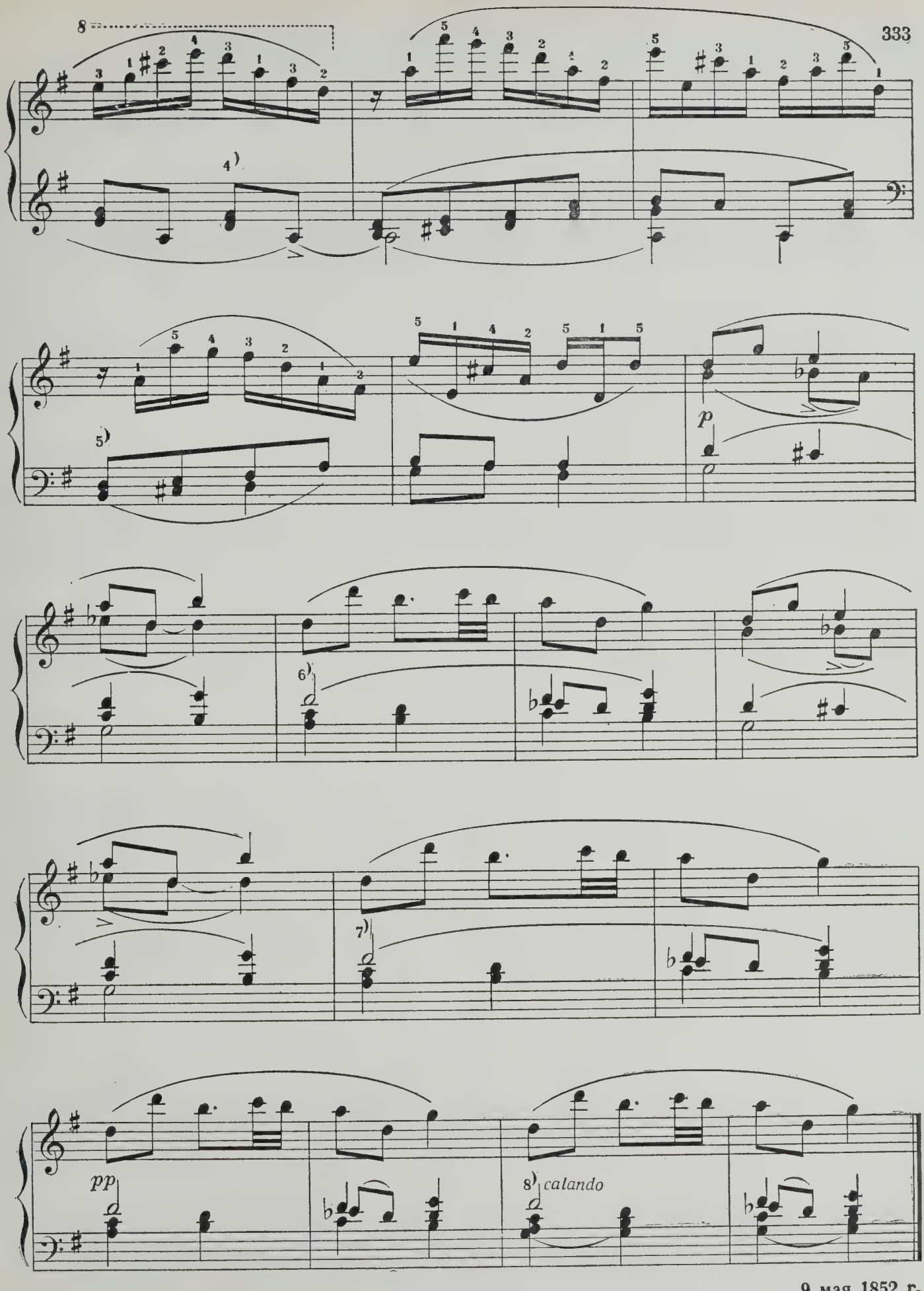

_шой у_снув в две_рях мо_ги_ лы, я пом_ ню го_ресть, и по_рой,
mf
p
как о ми_нувшеммысль ро_дит_ ся, по бо_ро_де мо_ ей се_дой сле_
mf
p
_за тя_ же_ ла_ я ка_тит_ ся!
f
sf


sf
sf
crescendo
ff
1
2
2)
sf
sf
sf
sf
sf

ОТРЫВОК ИЗ СЦЕНЫ ЛЮДМИЛЫ

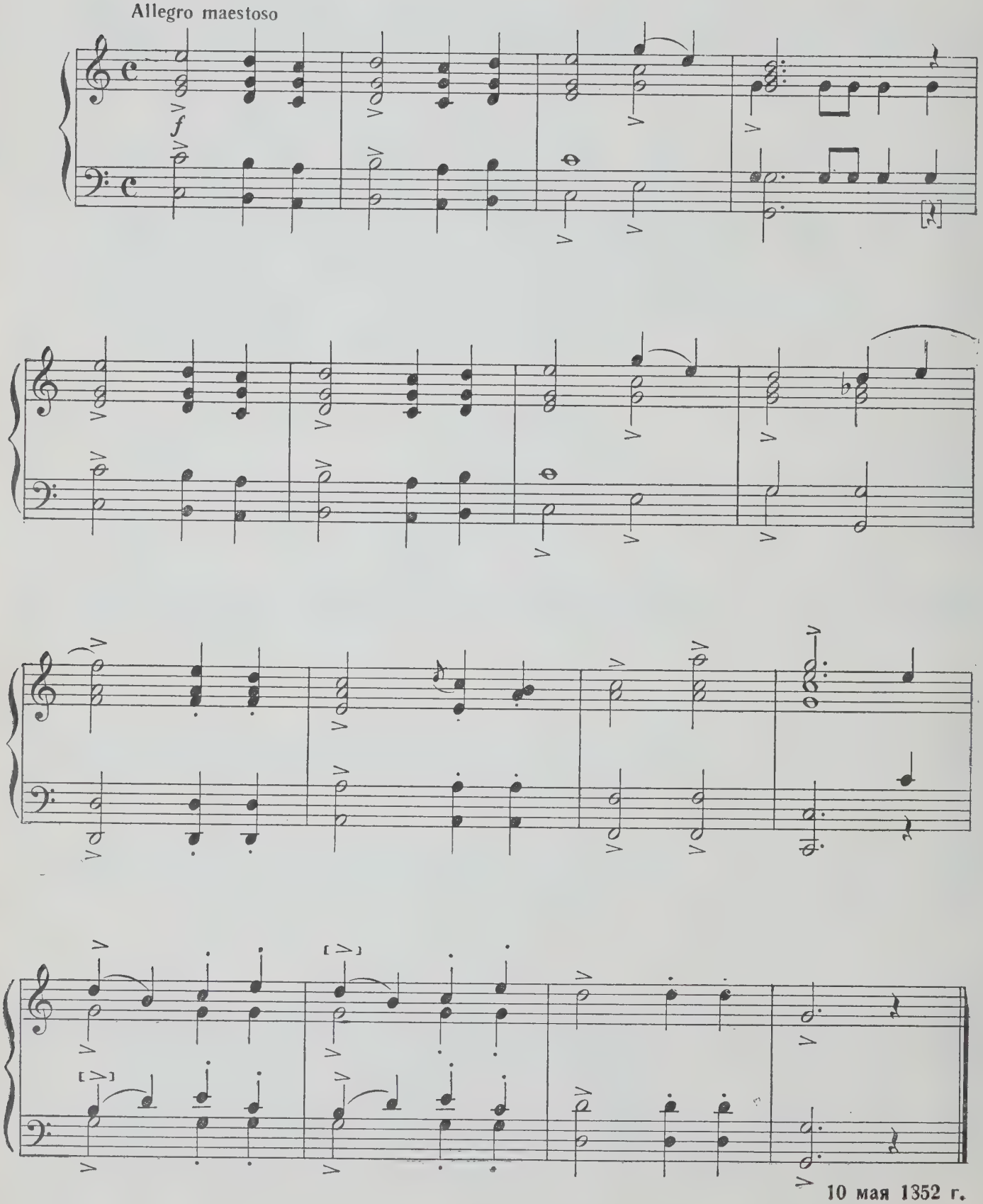
(IV действие оперы „Руслан и Людмила")





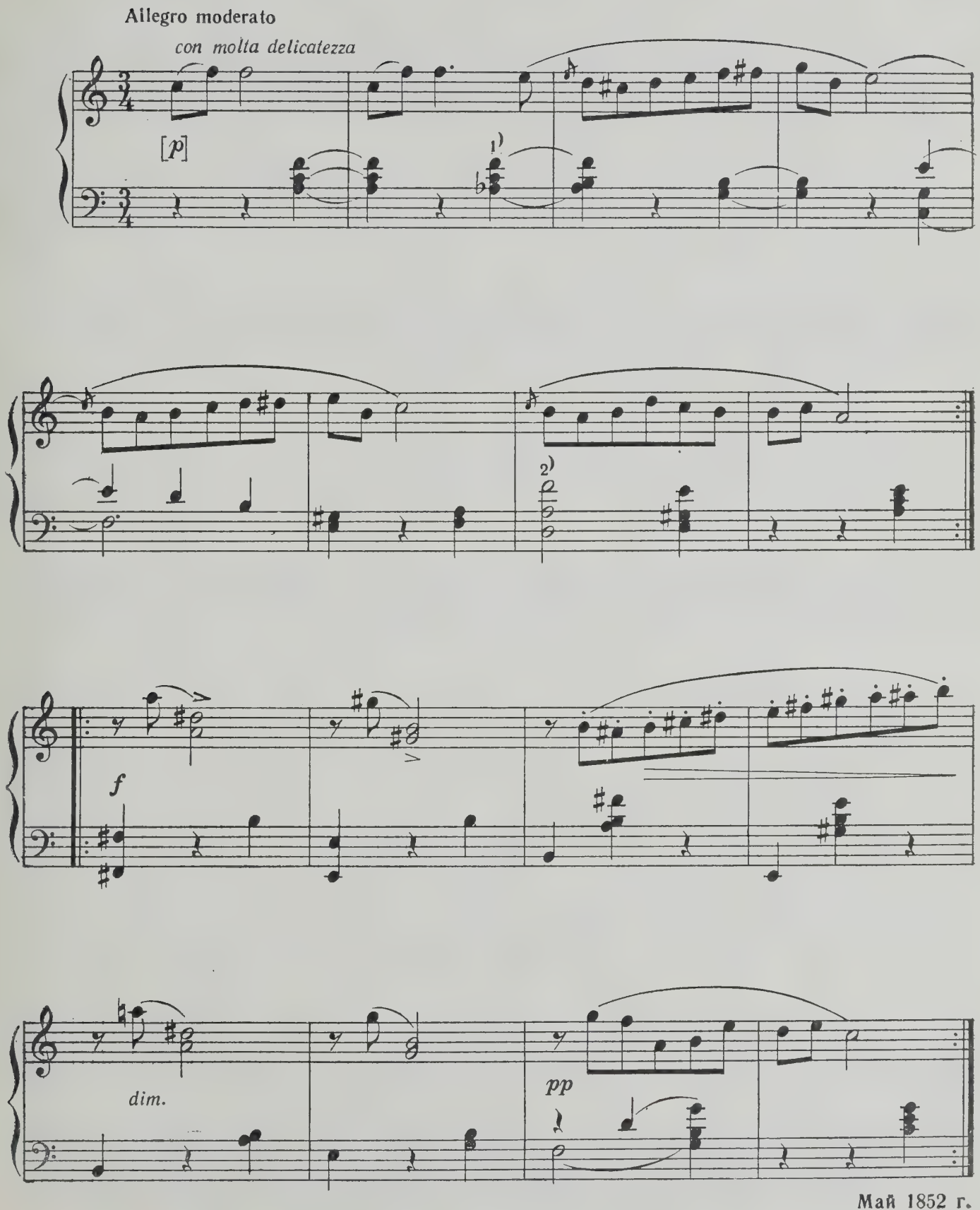
9 мая 1852 г.

ИЗ ЭПИЛОГА ОПЕРЫ „ИВАН СУСАНИН“



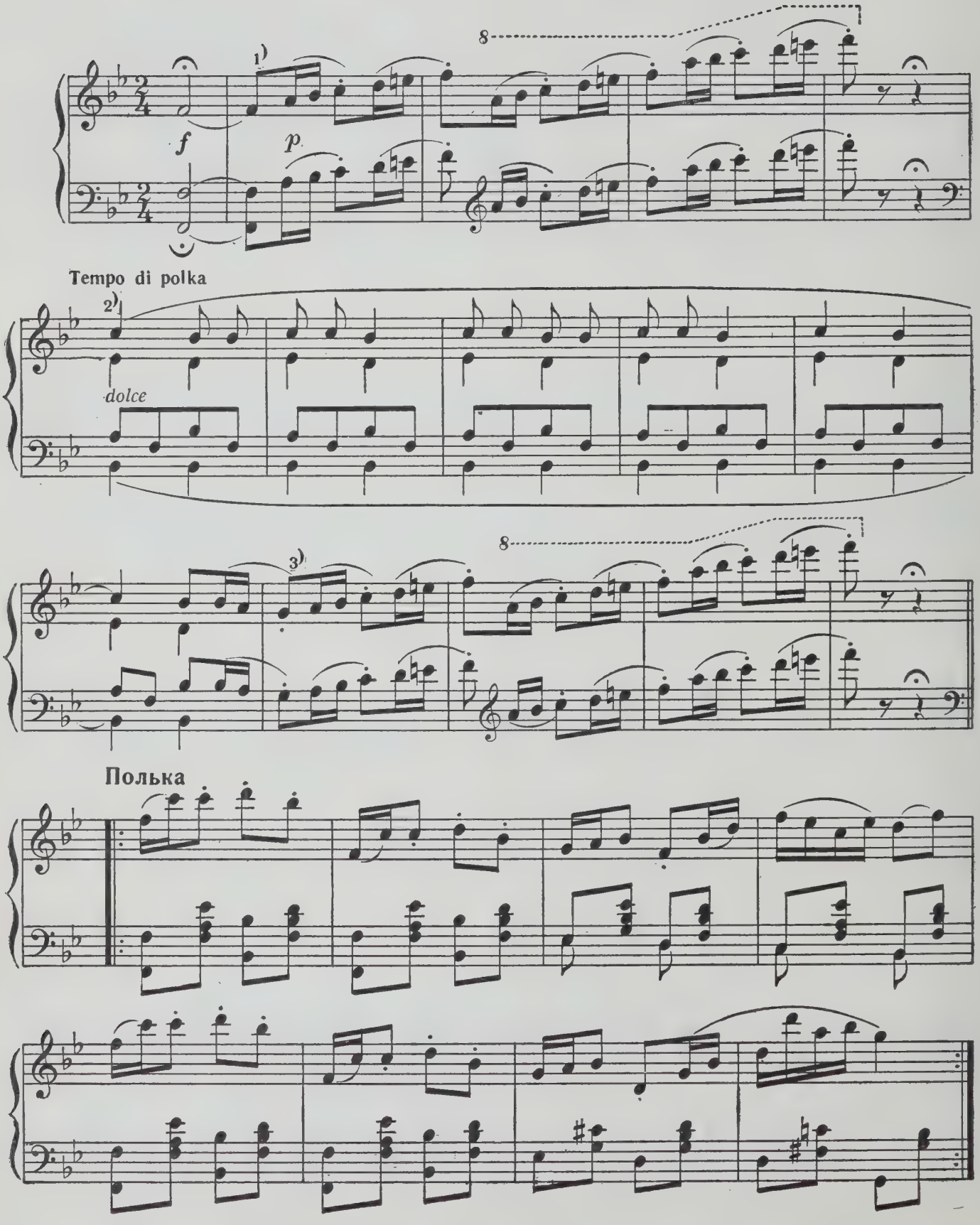
10 мая 1352 г.

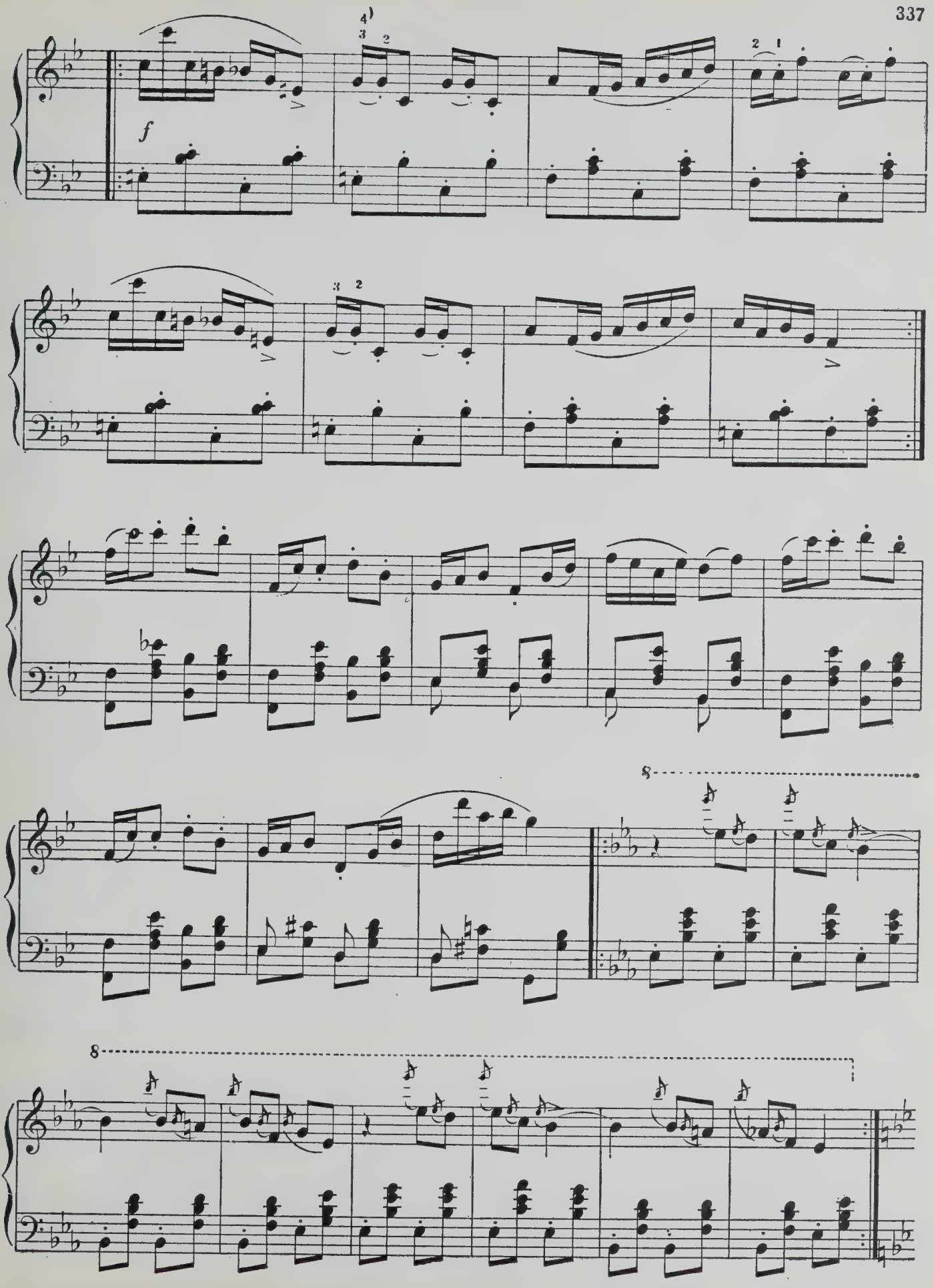
МАЗУРКА

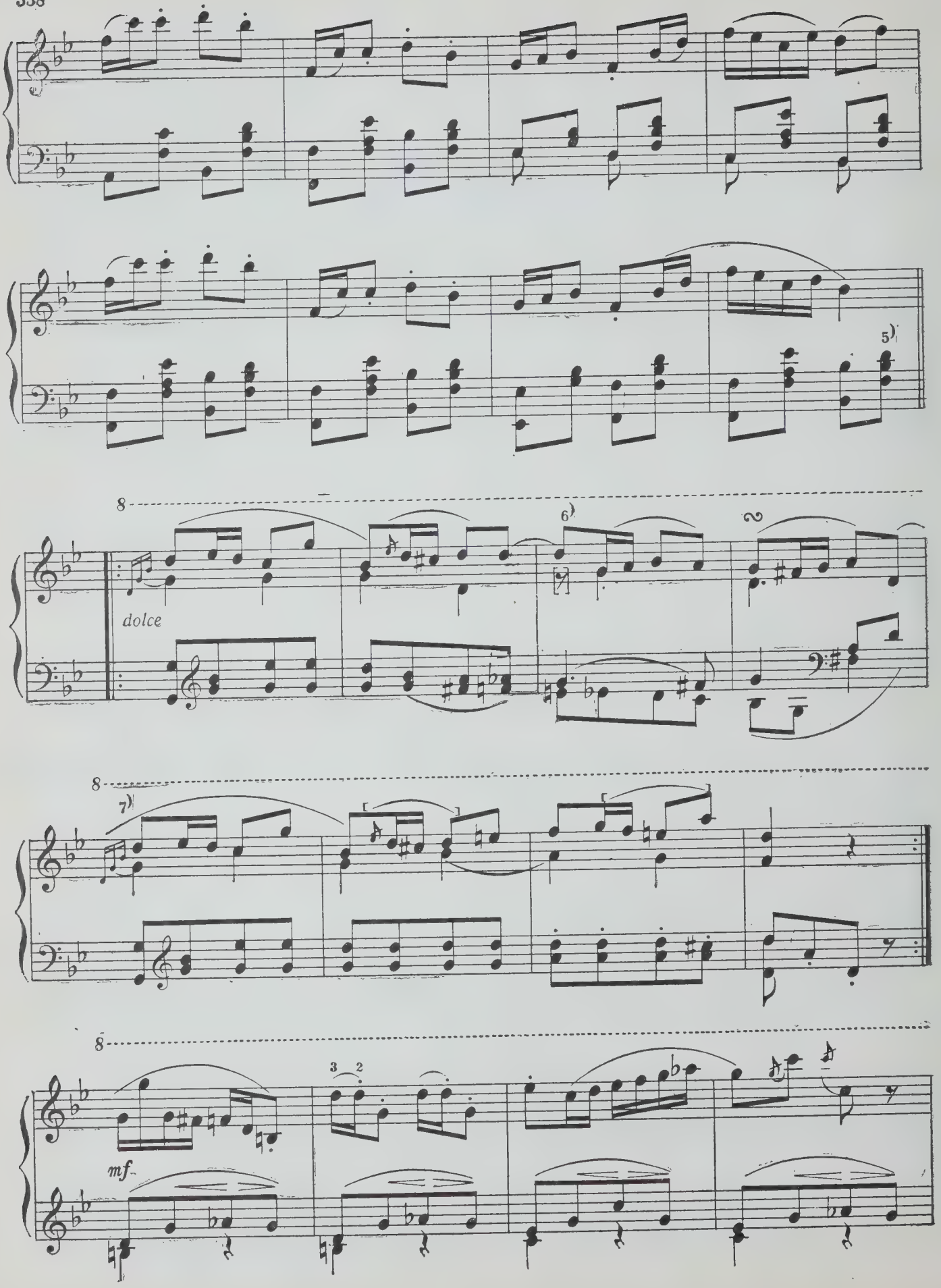


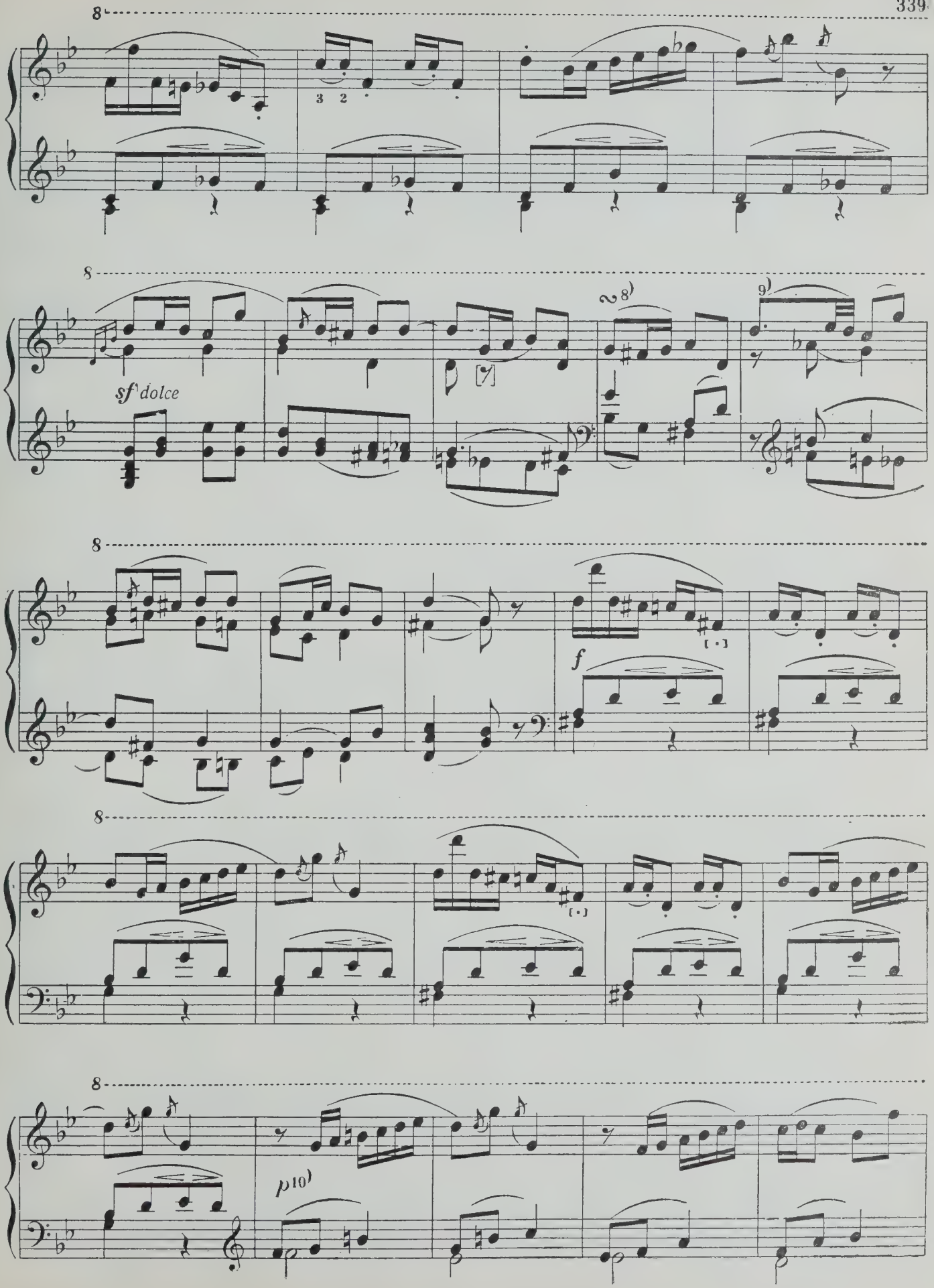
Май 1852 г.

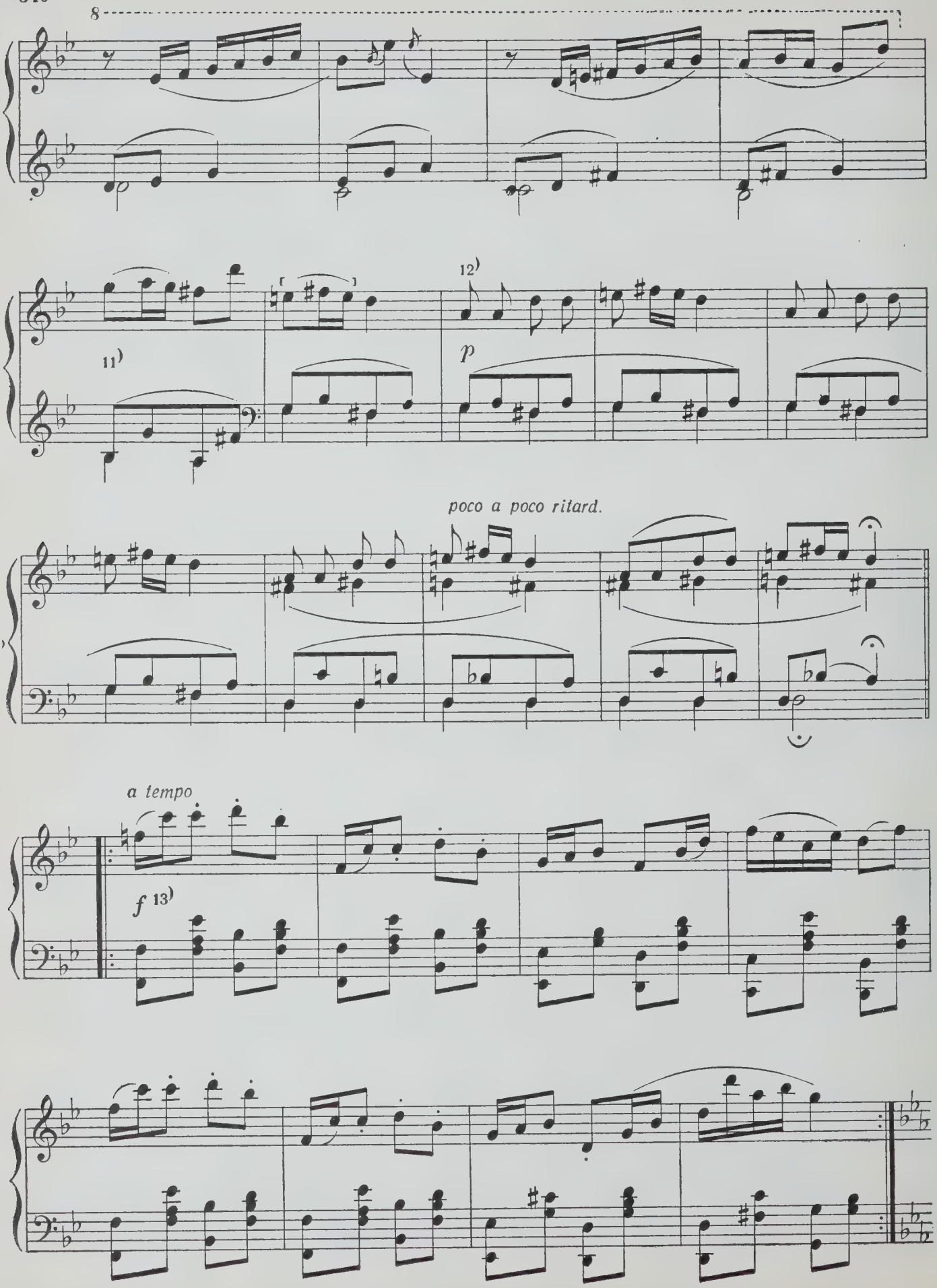
ДЕТСКАЯ ПОЛЬКА

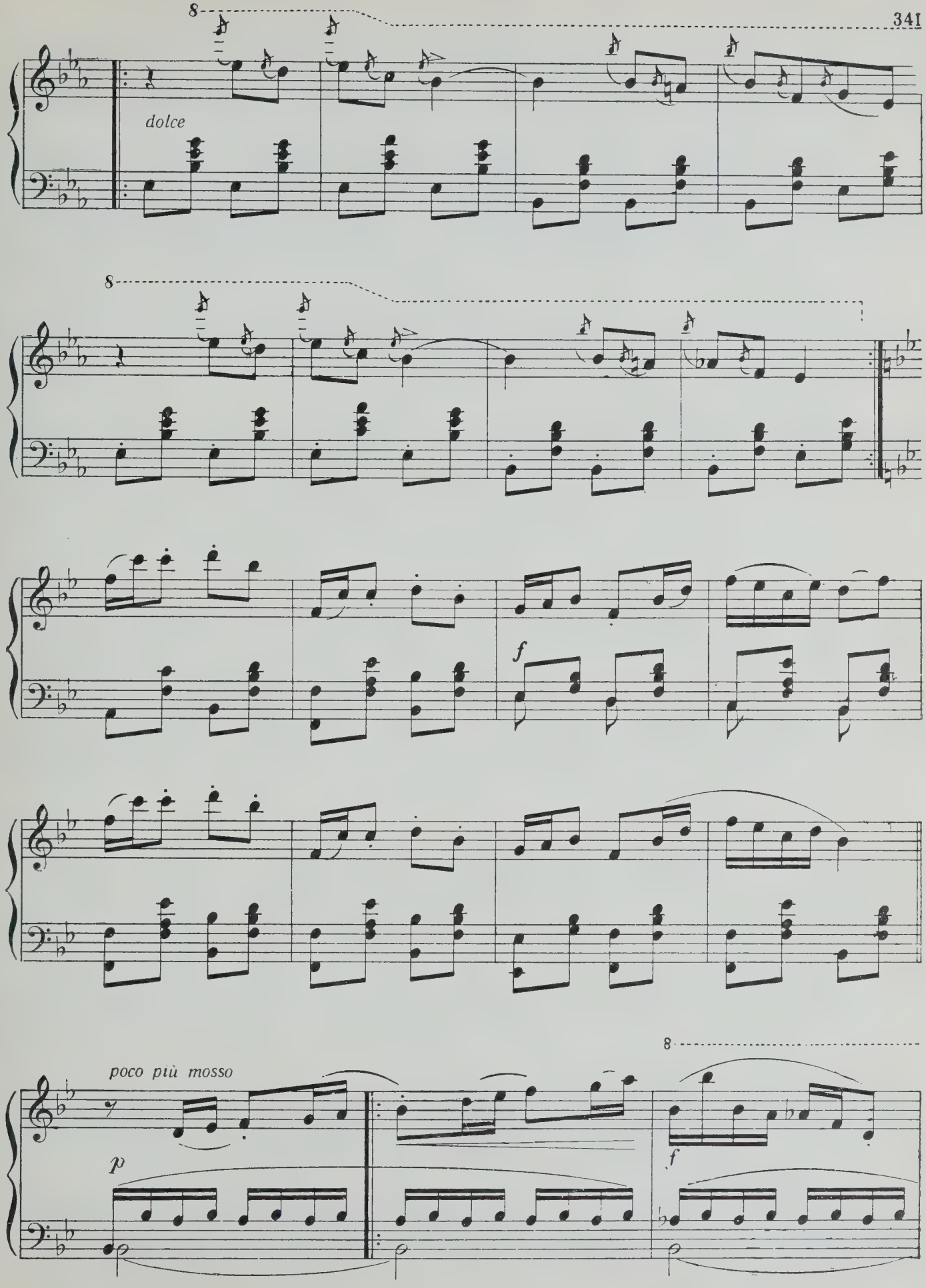


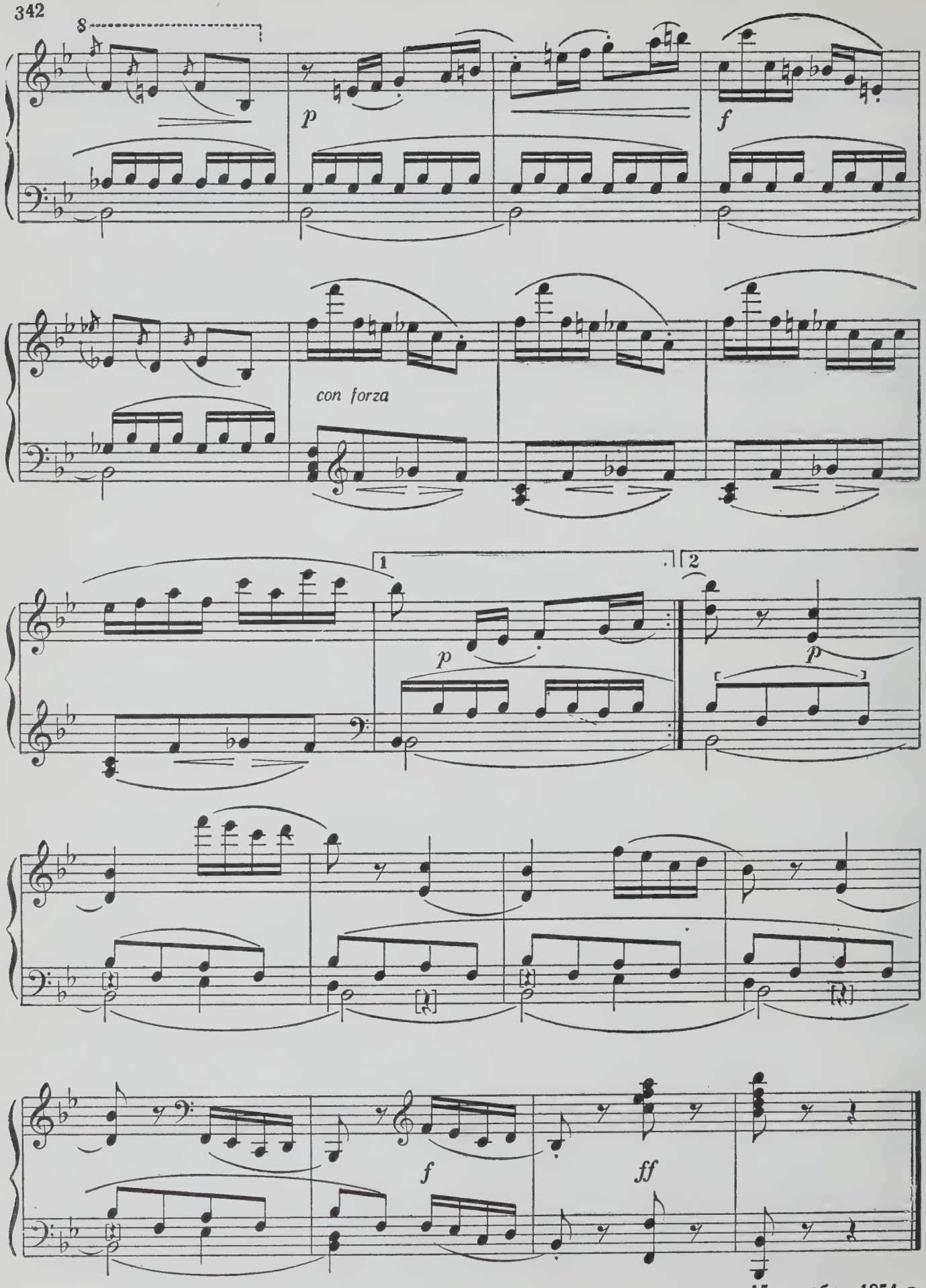

f
8
8


8
dolce
8
mf


8
3 2
8
sf dolce
8)
9)
8
f
8
8
p 10)


8
11)
12)
p
poco a poco ritard.
a tempo
f 13)

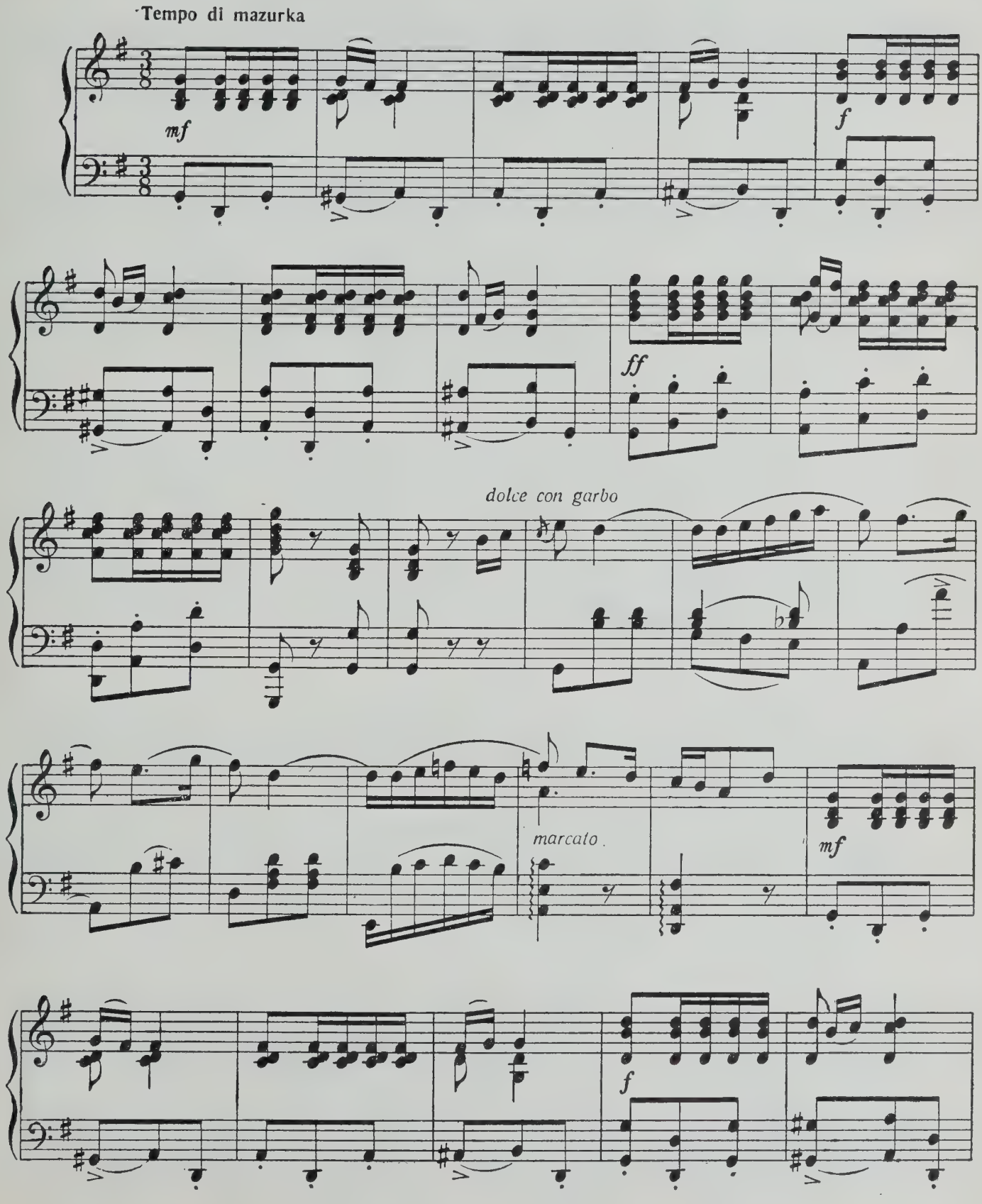

8
dolce
8
f
poco più mosso
p
8
f

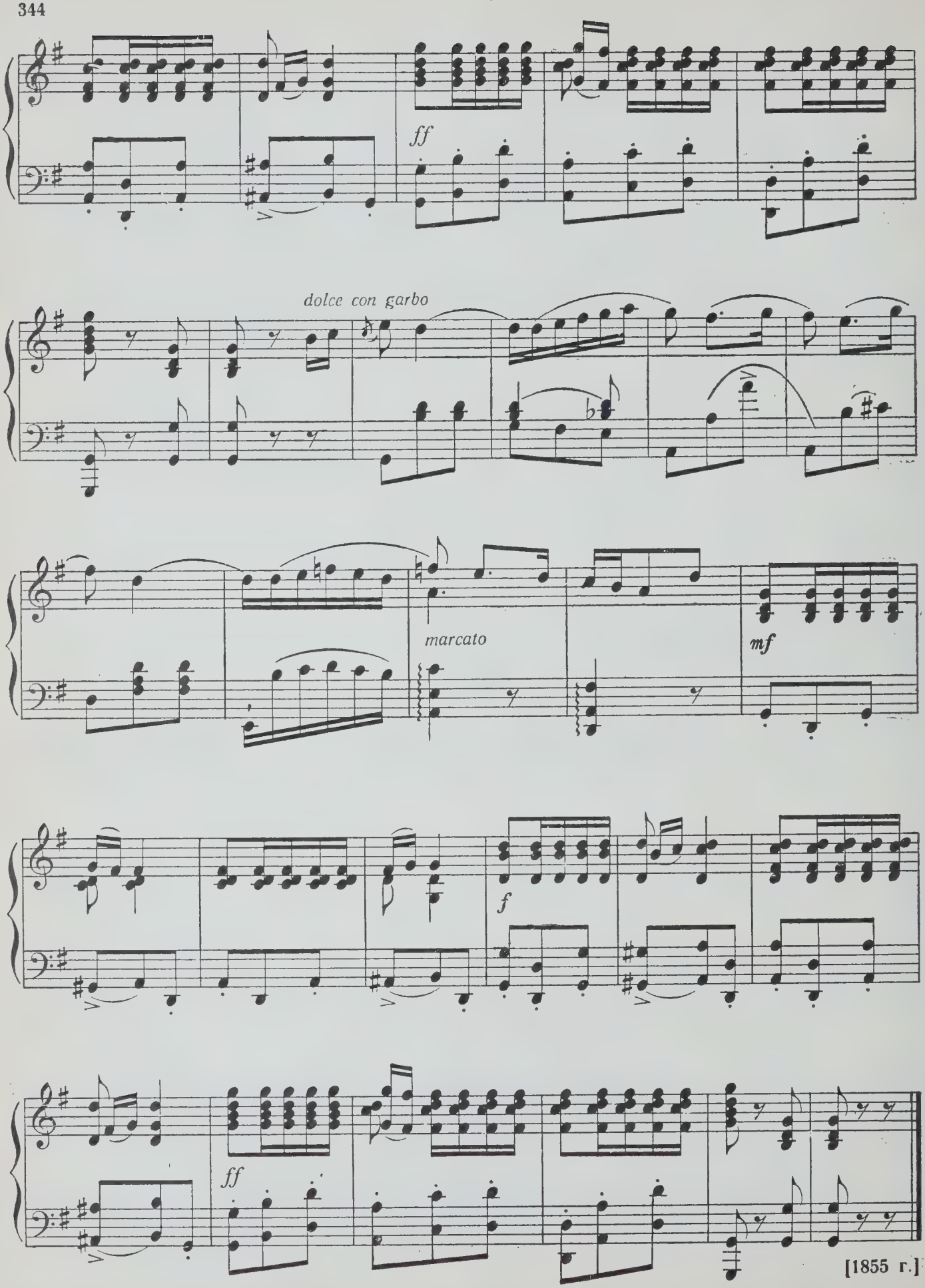


15 декабря 1854 г.

АНДАЛУЗСКИЙ ТАНЕЦ

LAS MOLLARES

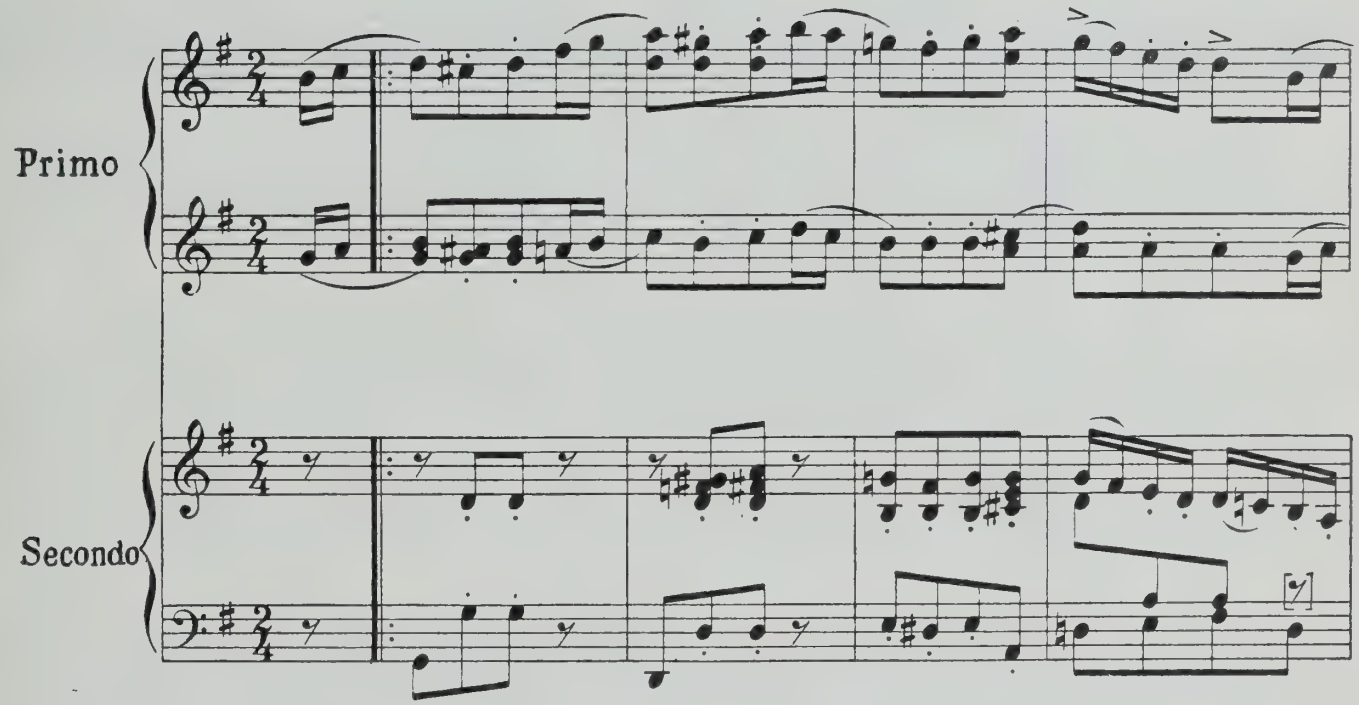


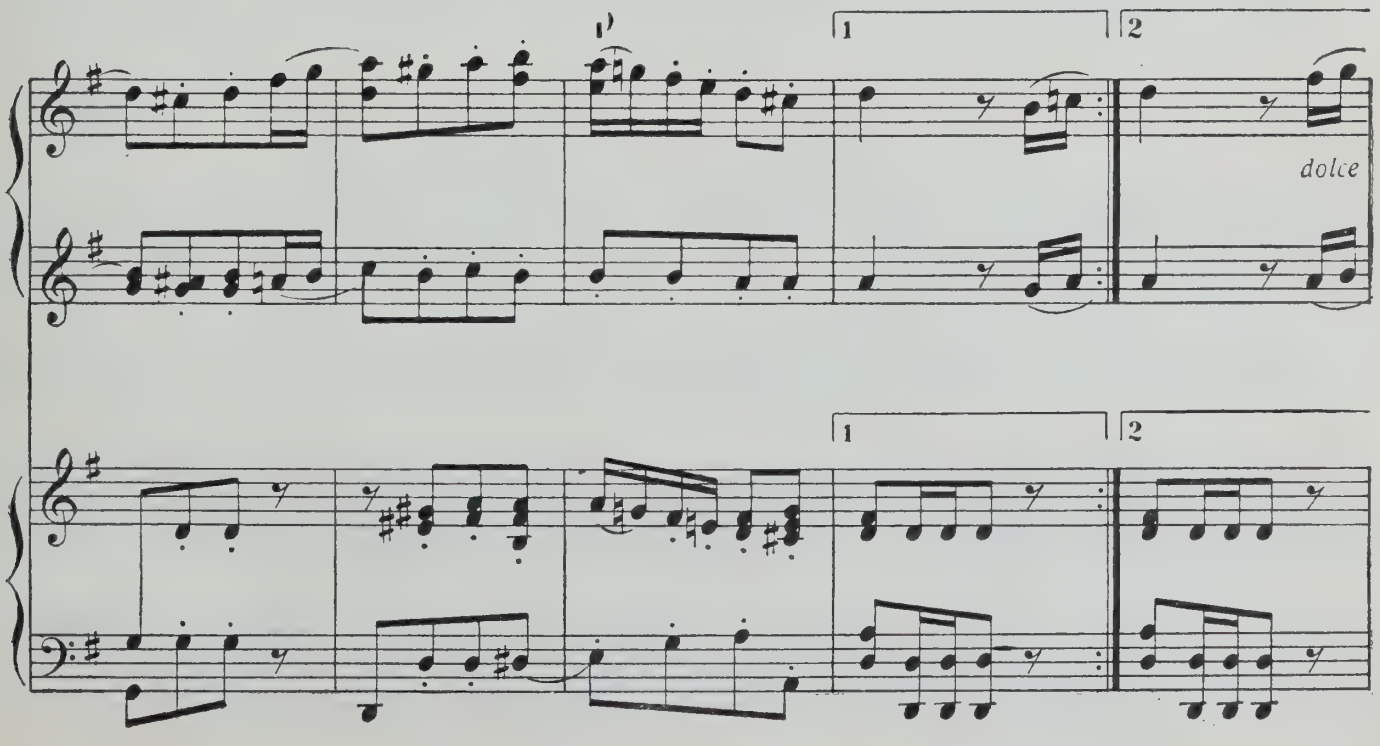


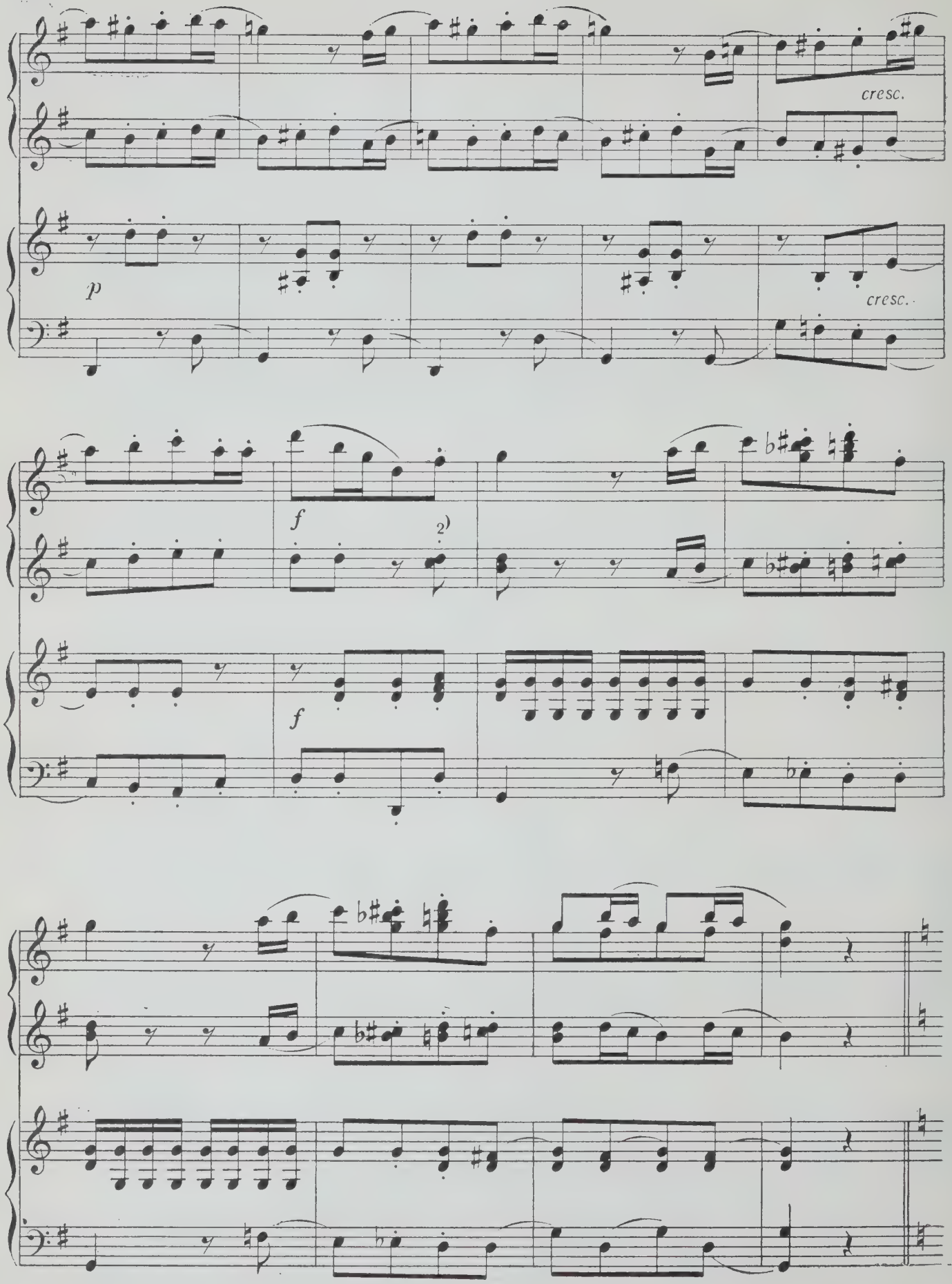
[1855 г.]

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В 4 РУКИ

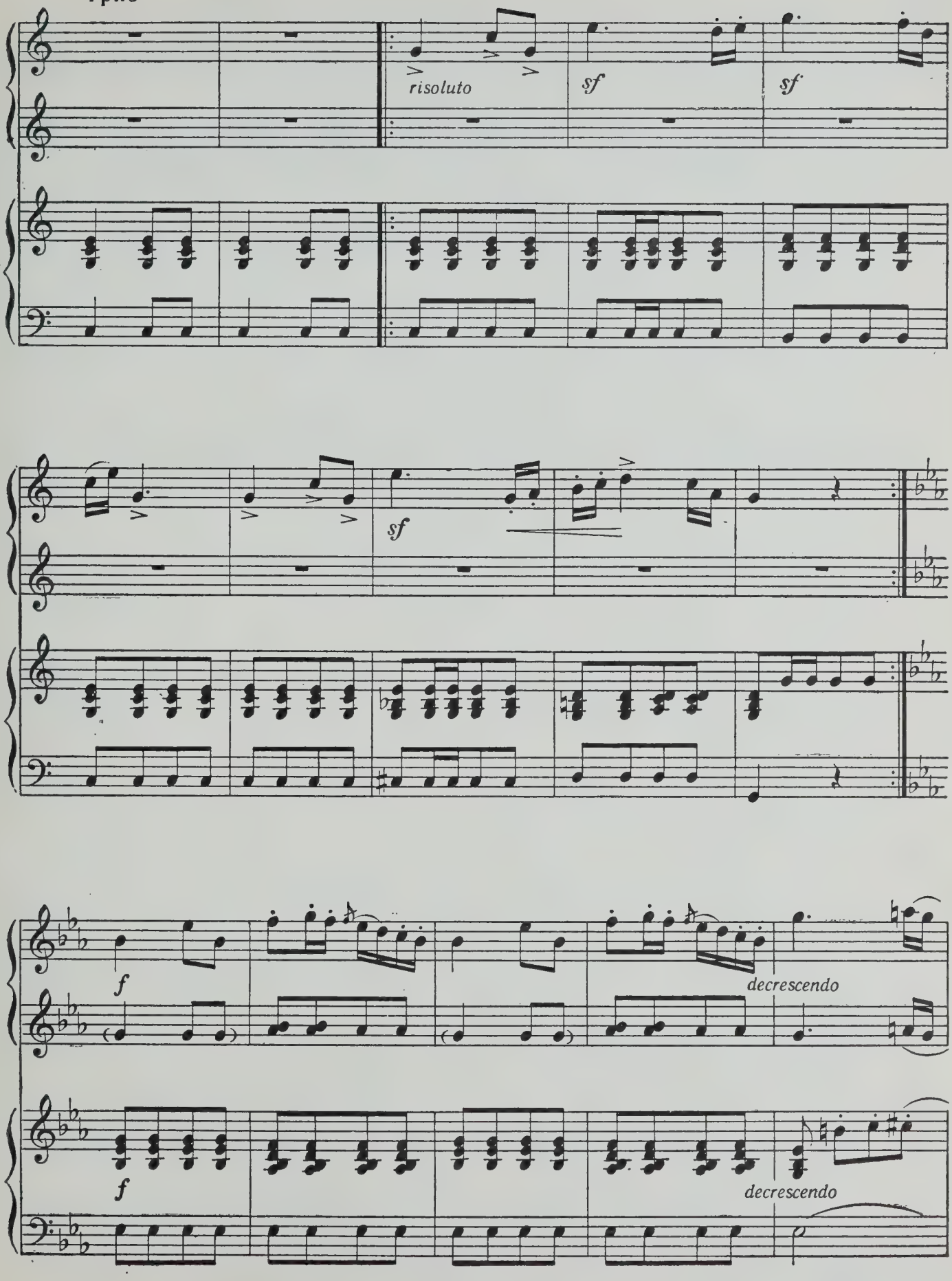
КАВАЛЕРИЙСКАЯ РЫСЬ

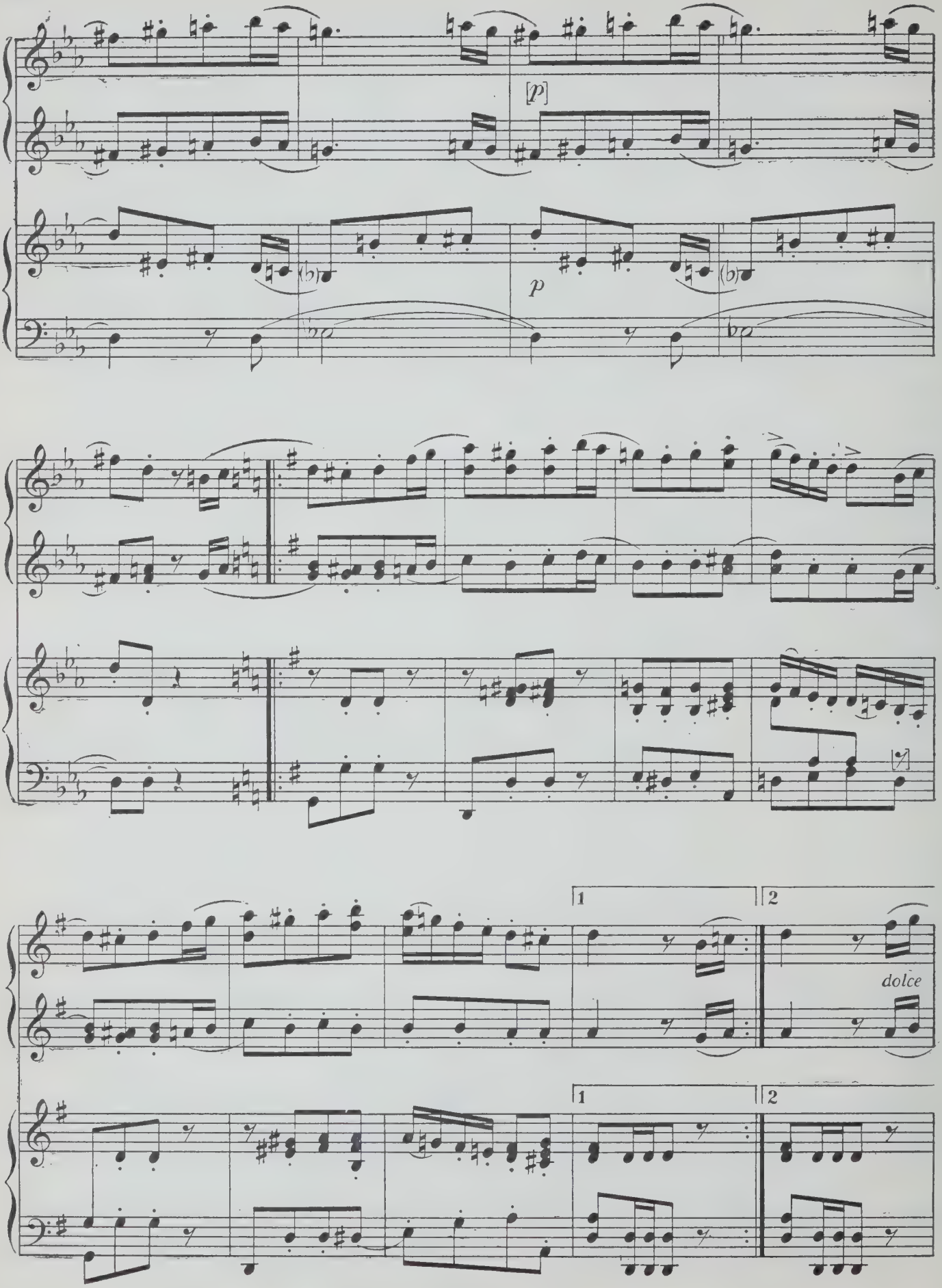


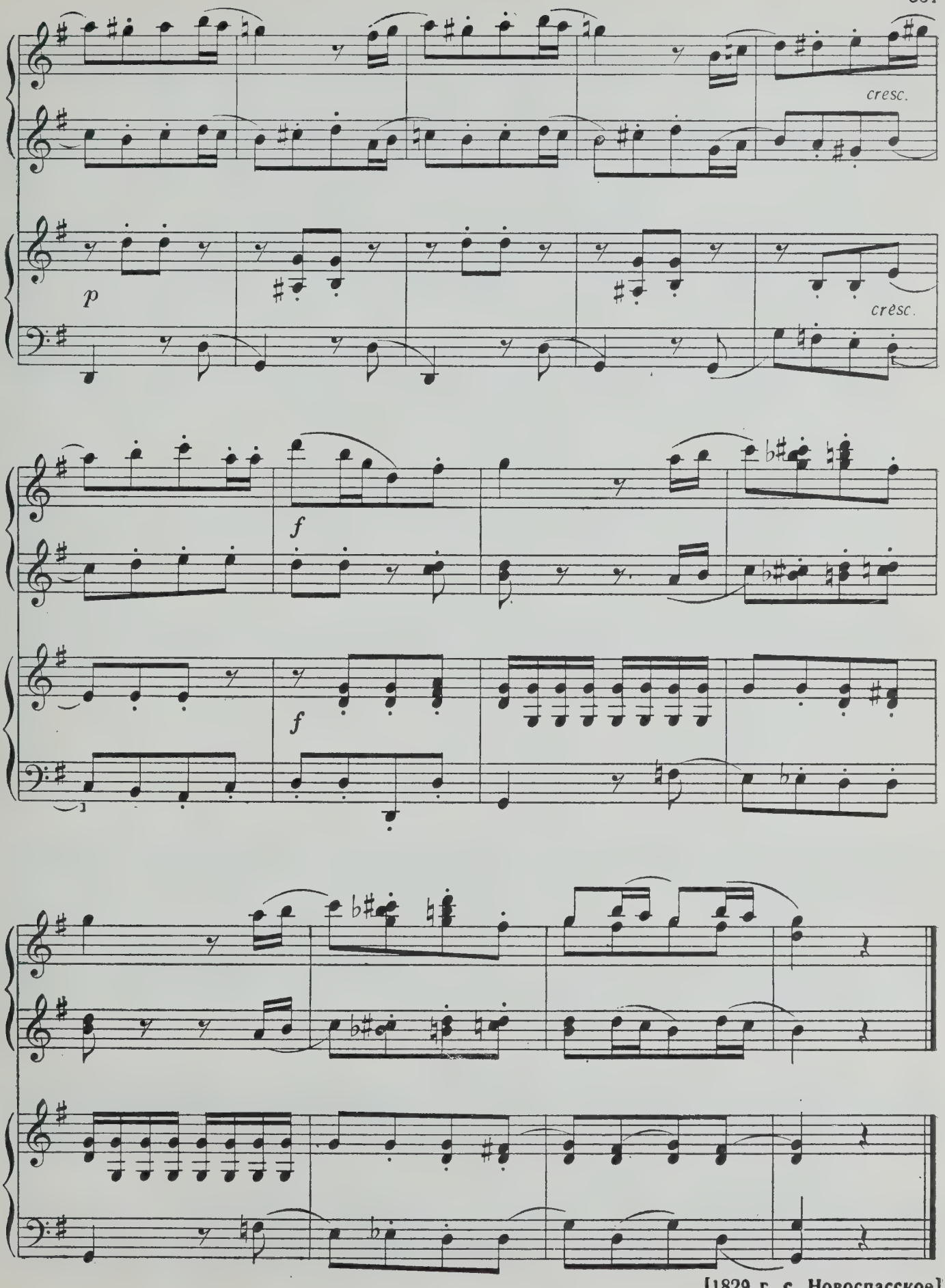



cresc.
p
cresc.
f
2)
f

Трио

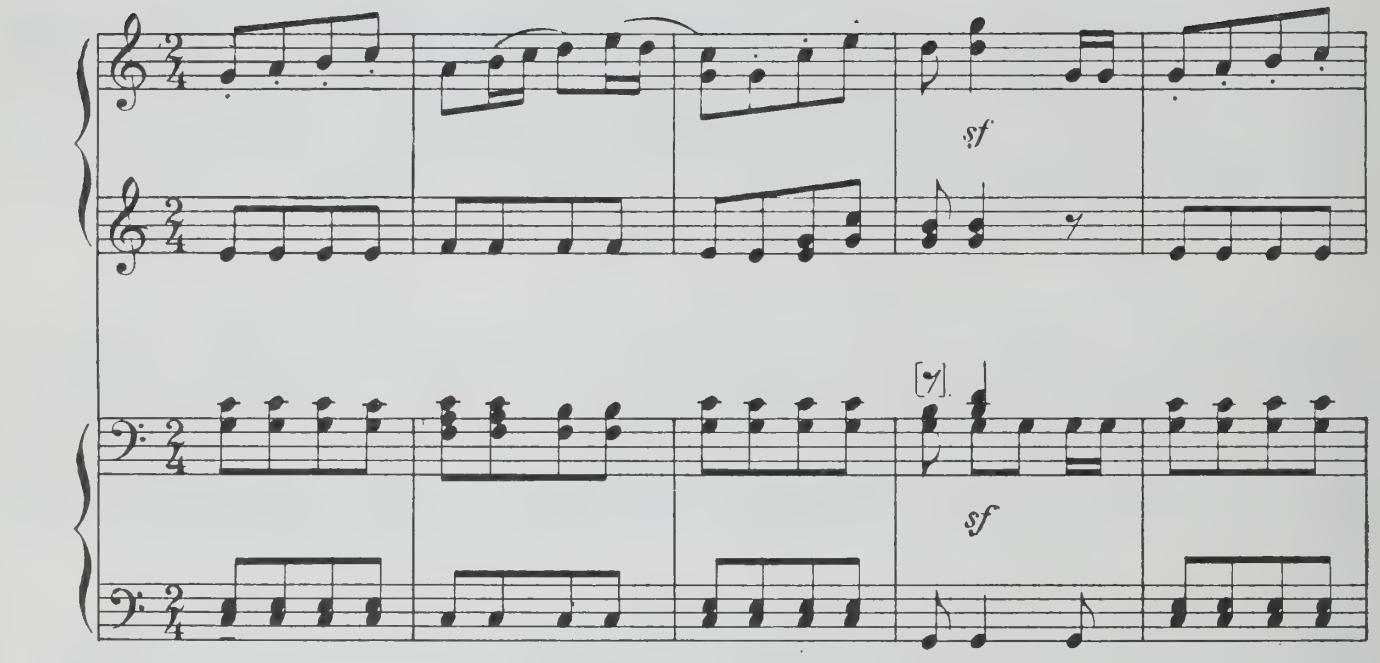


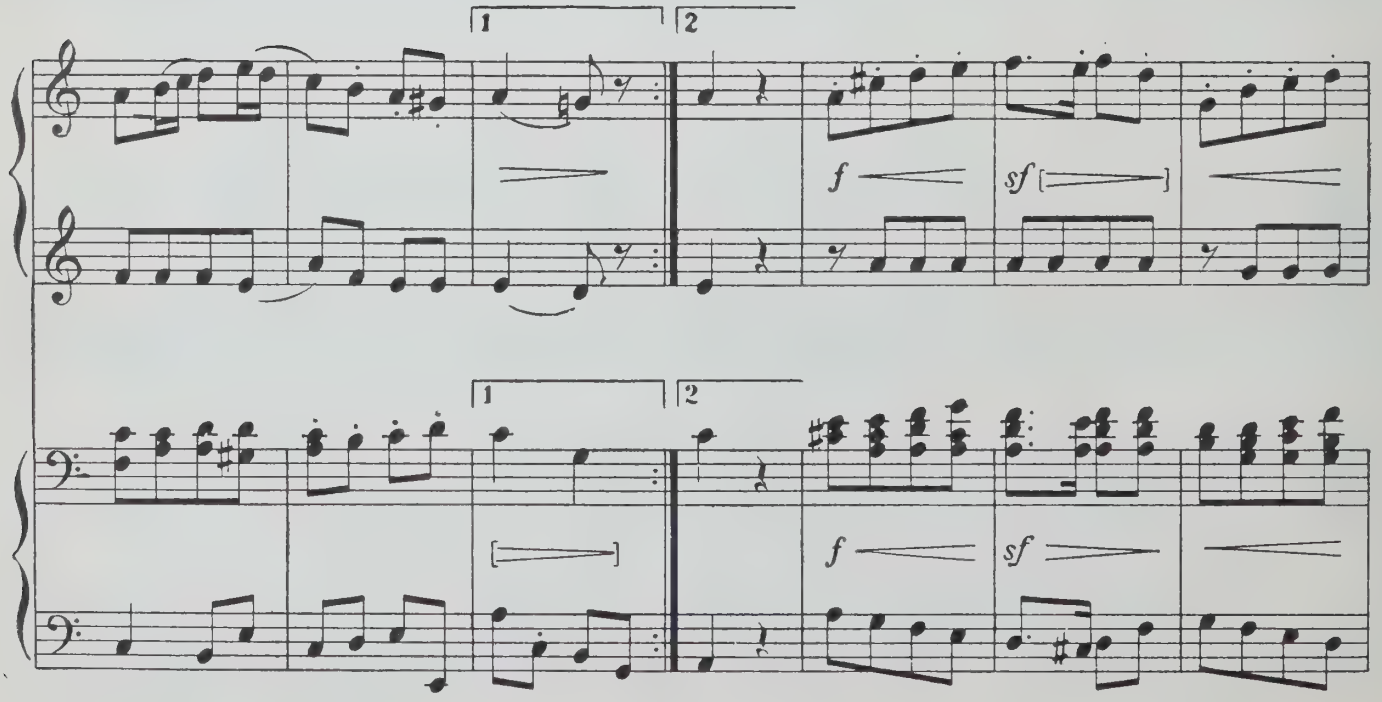

[p]
p
1
2
dolce
1
2

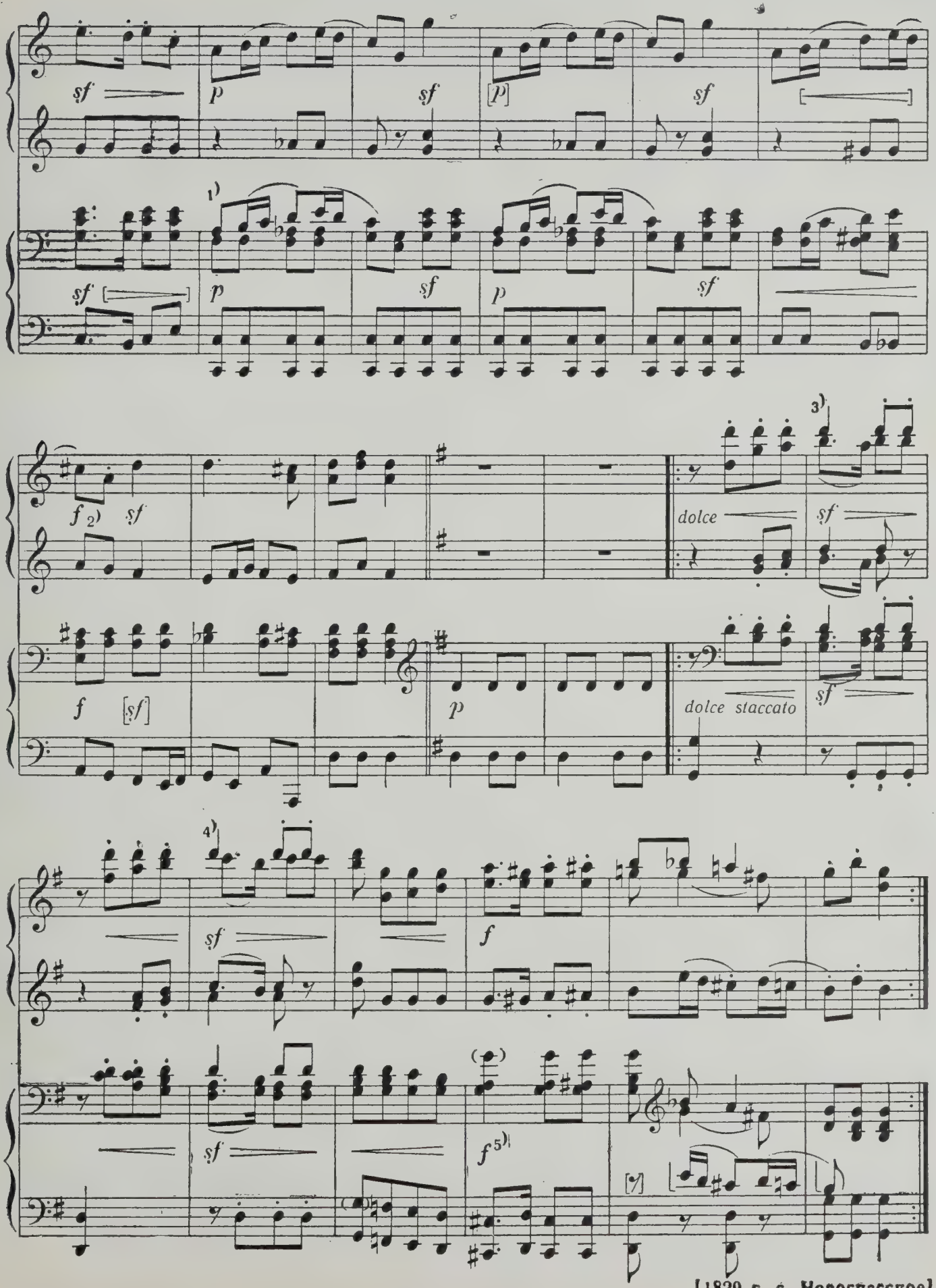


[1829 г. с. Новоспасское]

КАВАЛЕРИЙСКАЯ РЫСЬ





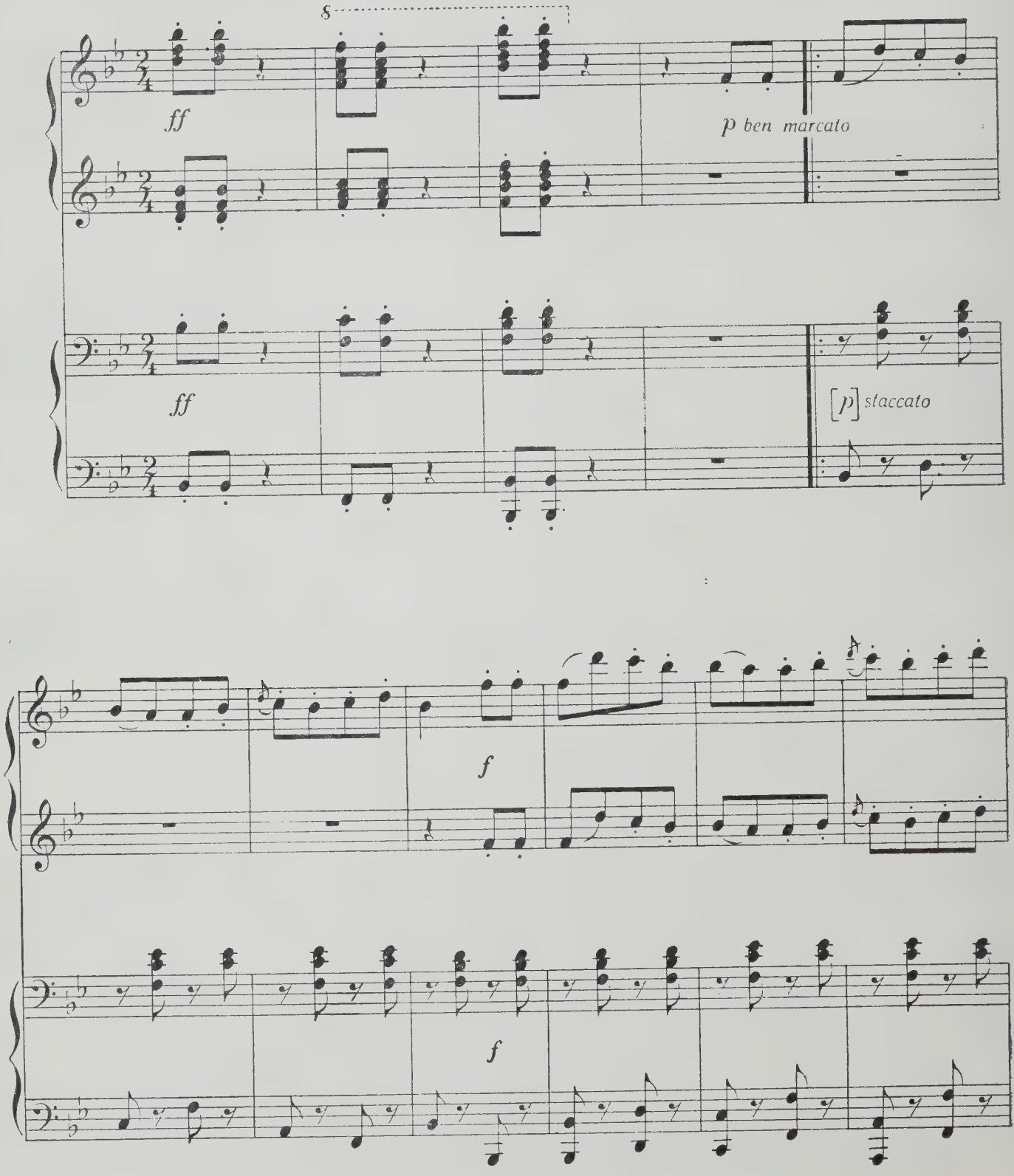


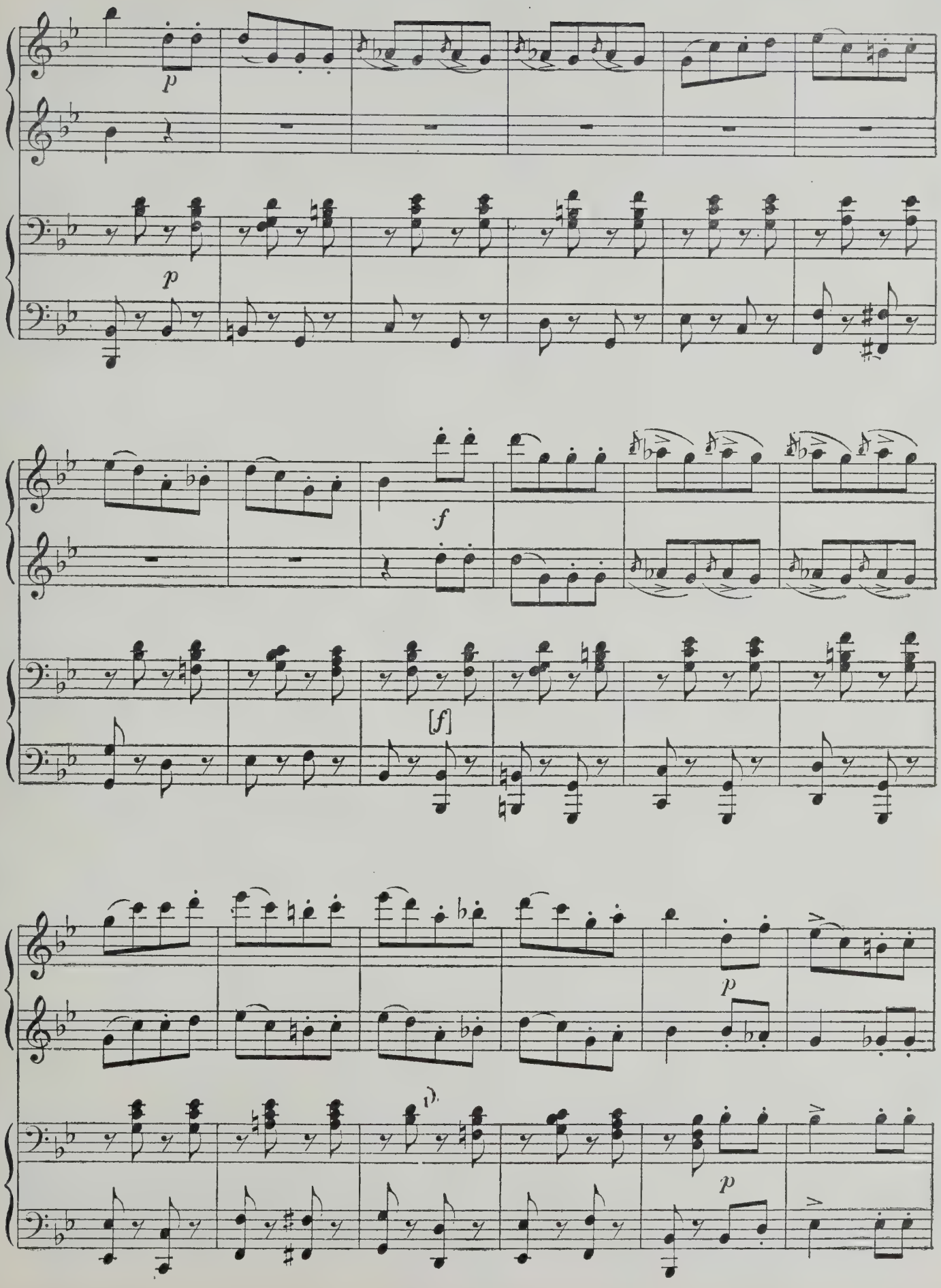
[1829 г. с. Новоспасское]

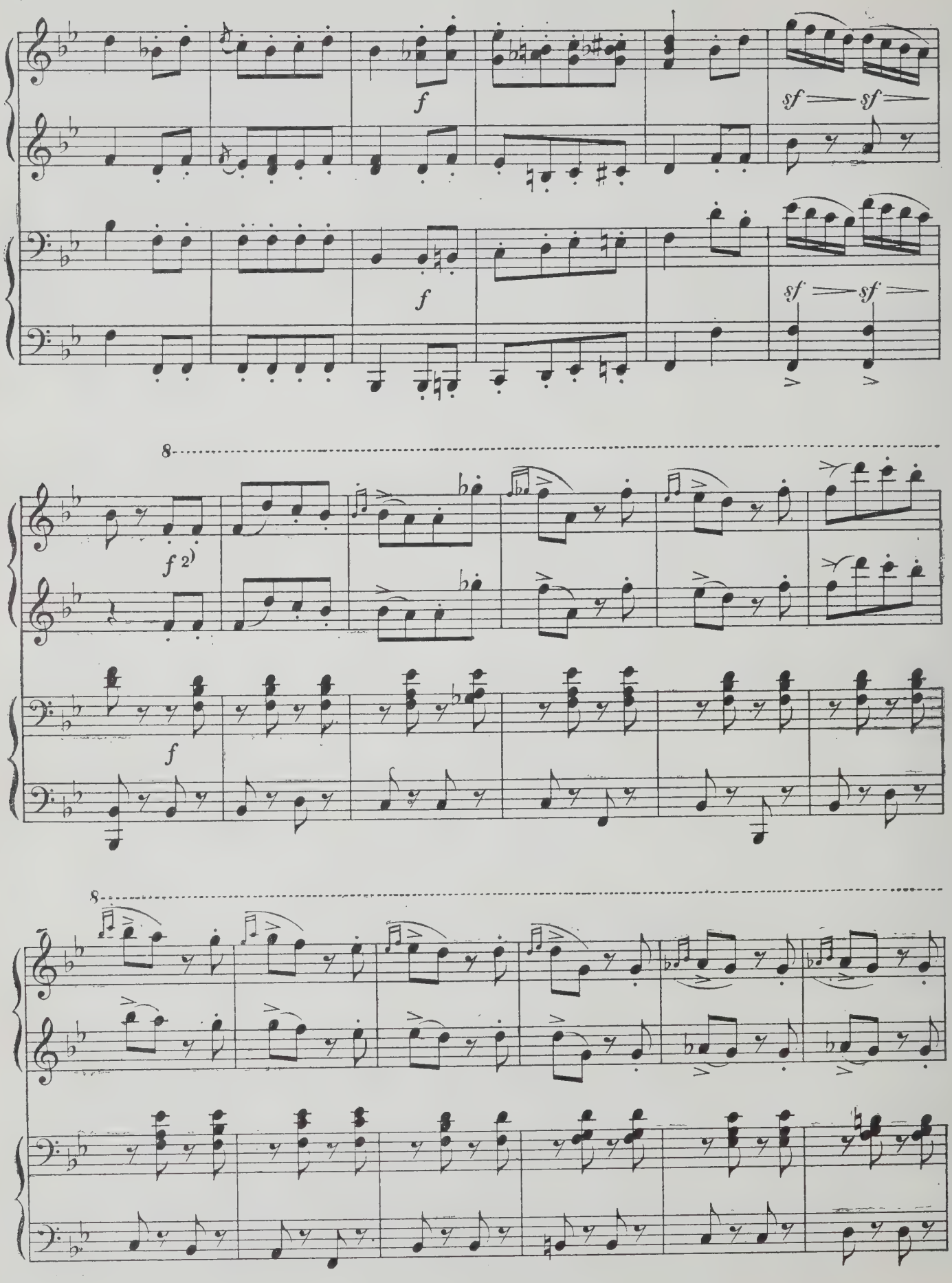
ЭКСПРОМТ В ФОРМЕ ГАЛОПА

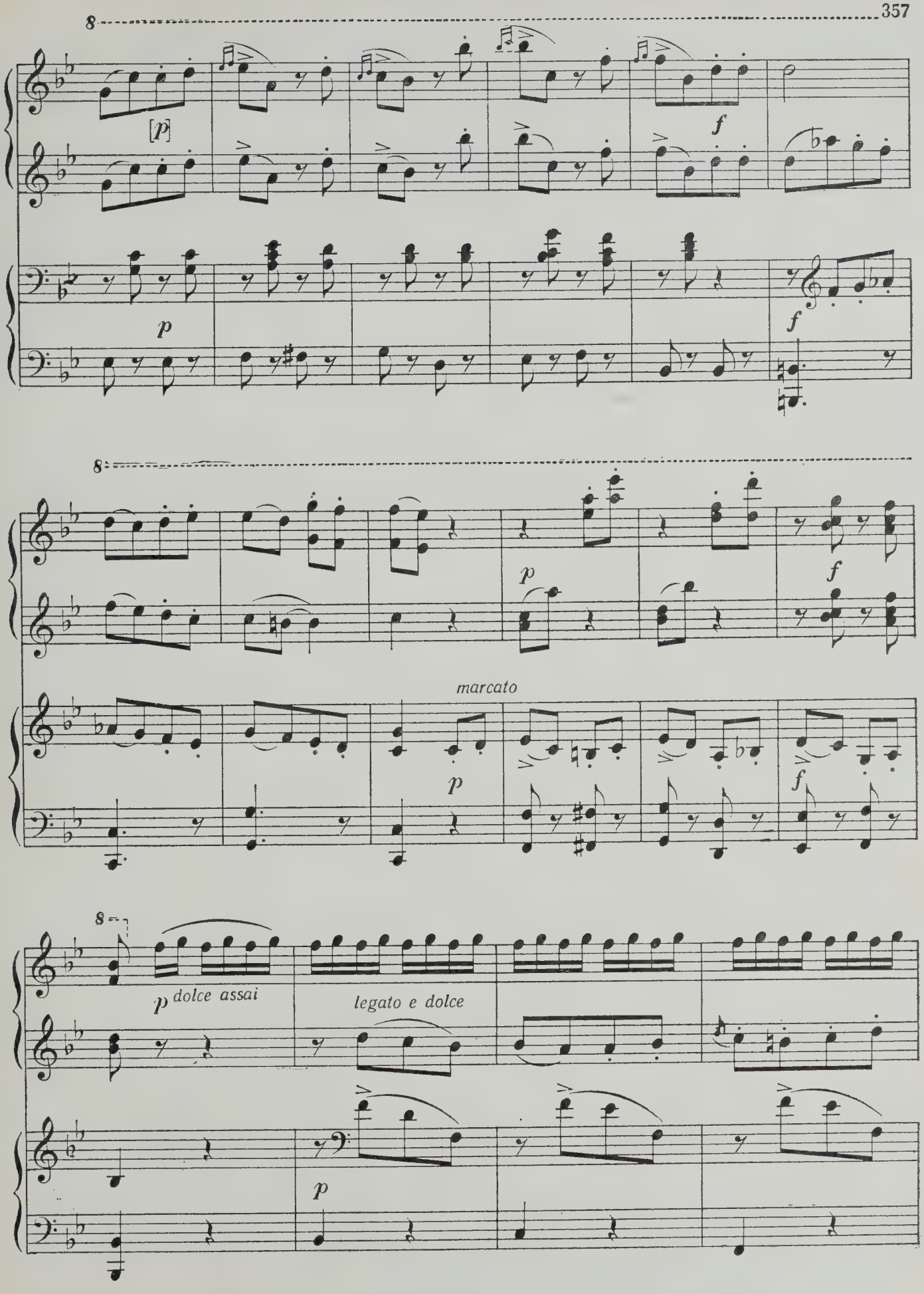
на тему из оперы

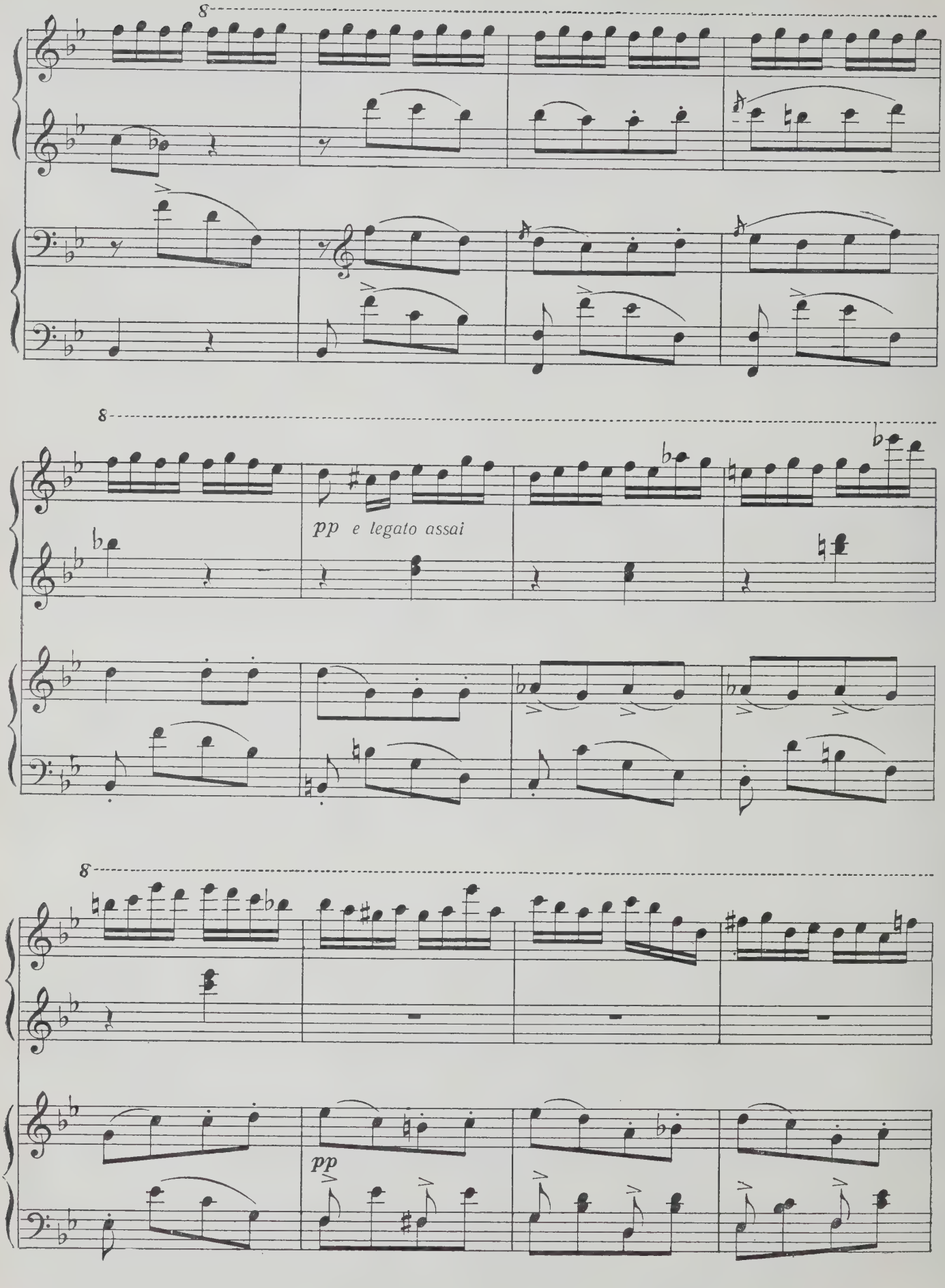
„ЛЮБОВНЫЙ НАПИТОК" Г. ДОНИЦЕТТИ




p
p
f
[f]
p
p


f
sf sf
f
sf sf
8
f 2)
f
8


8
[p]
f
p
f
8
p
f
marcato
p
f
8
p dolce assai
legato e dolce
p


8
8
pp e legato assai
8
pp

8

f

3

f

8

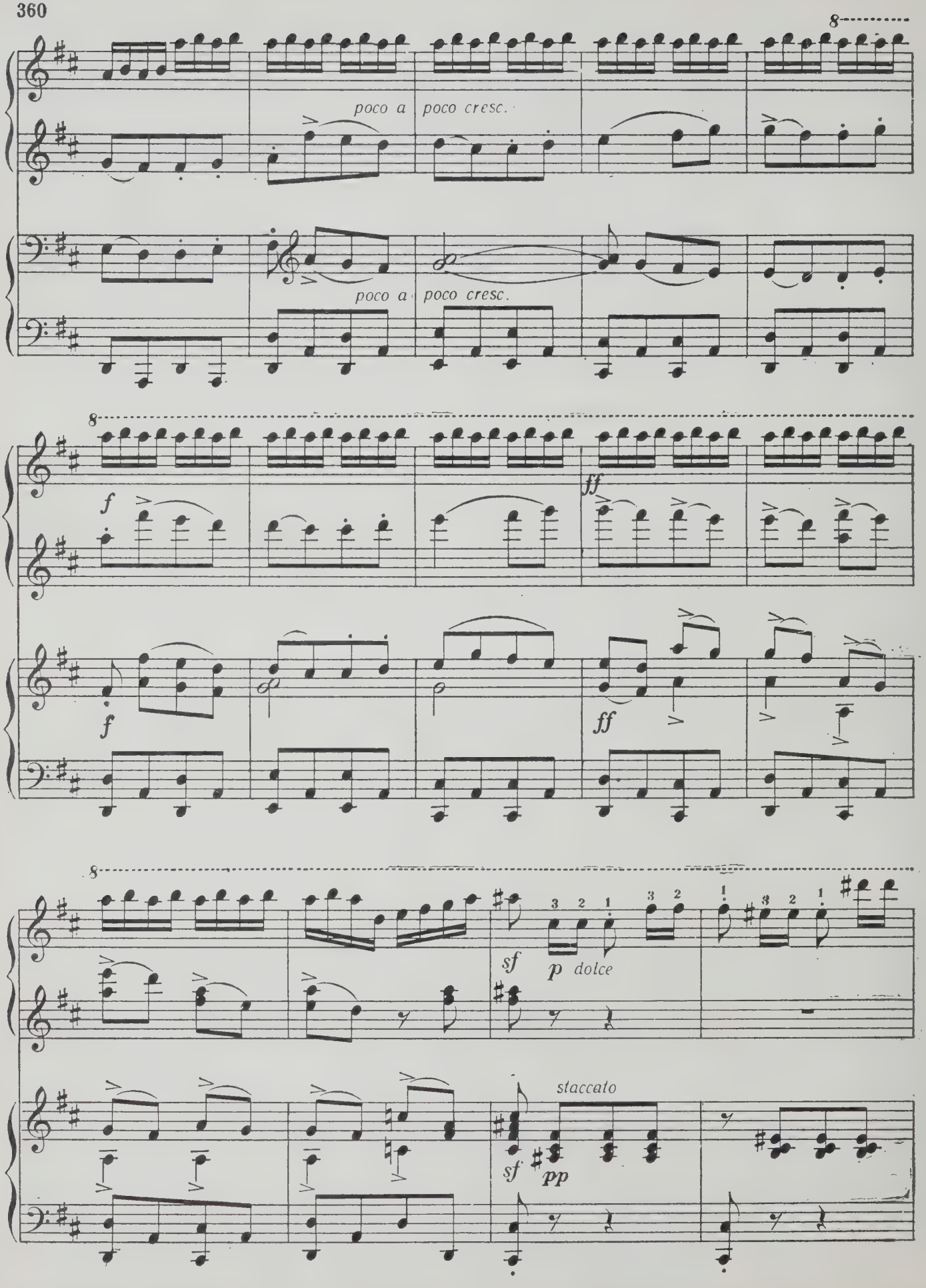
8

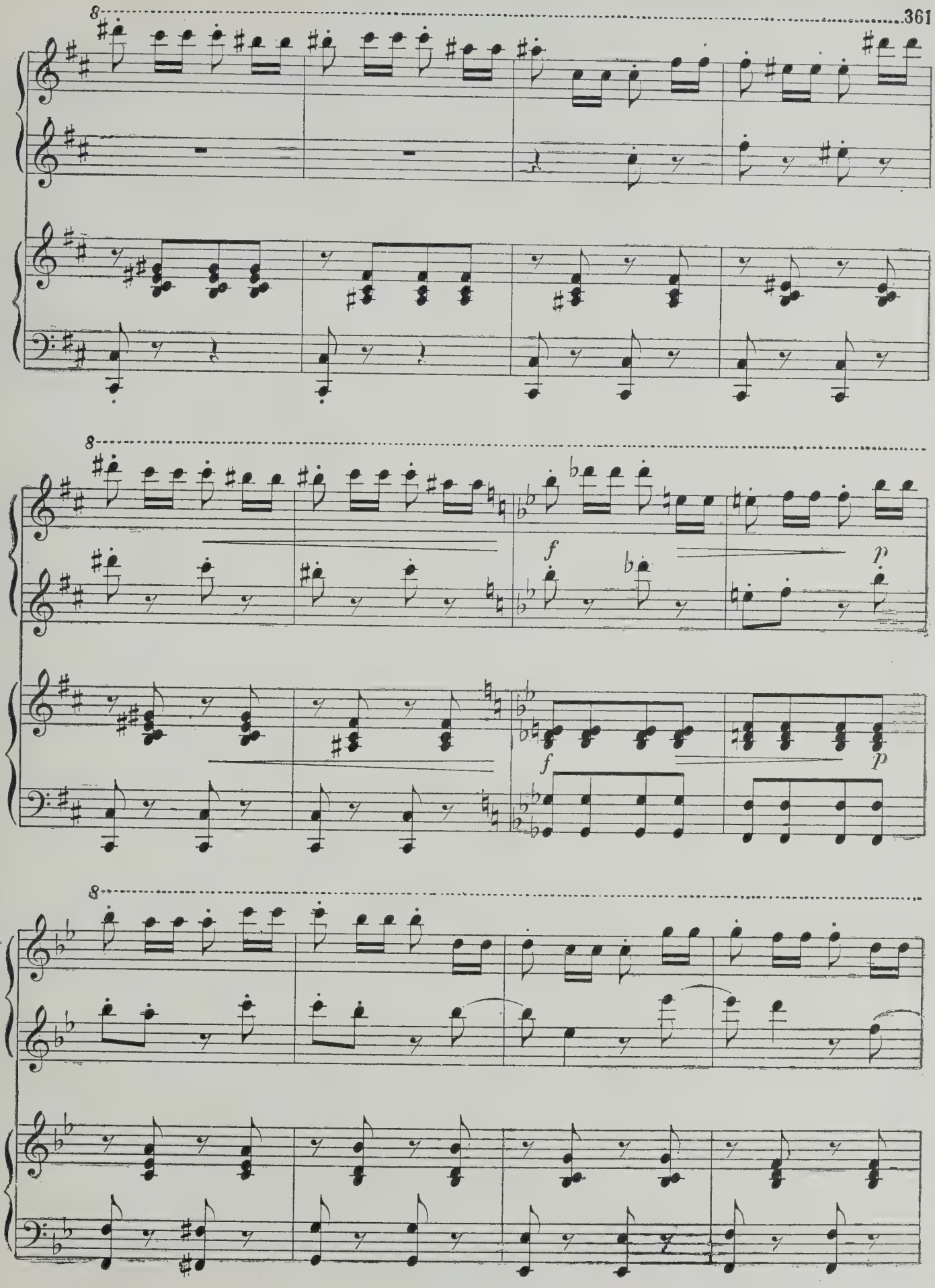
sf *pp*

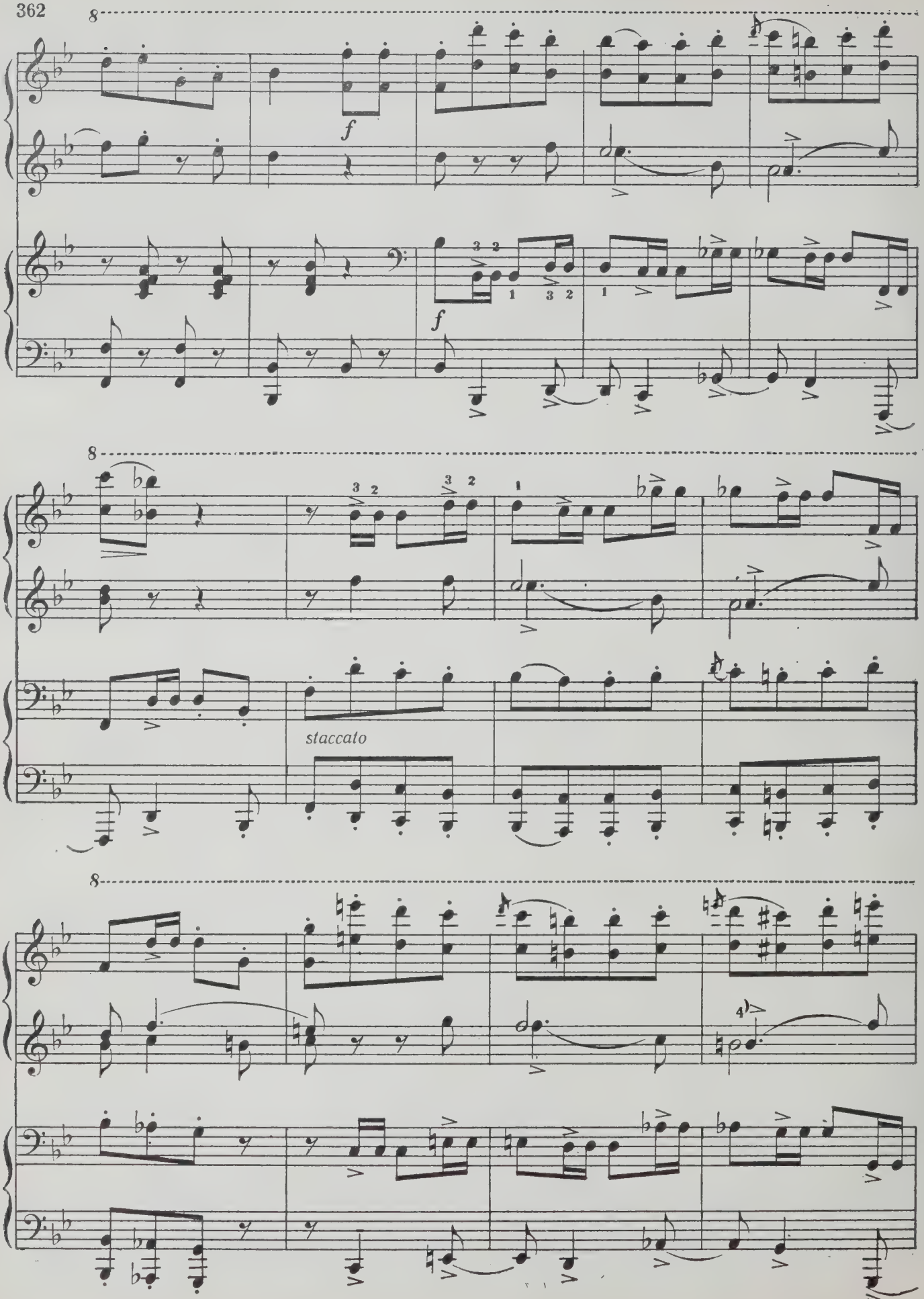
sf

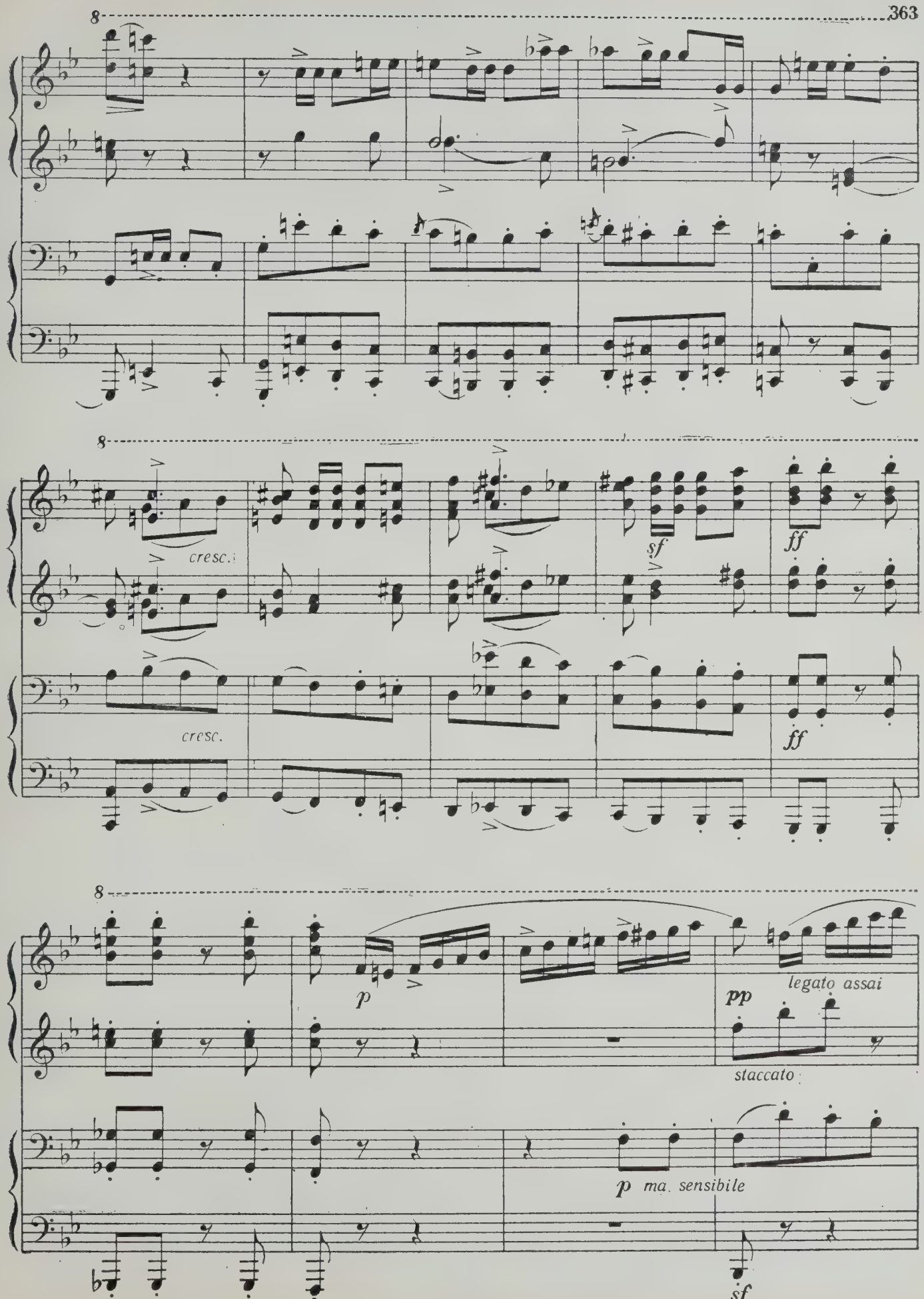
pp

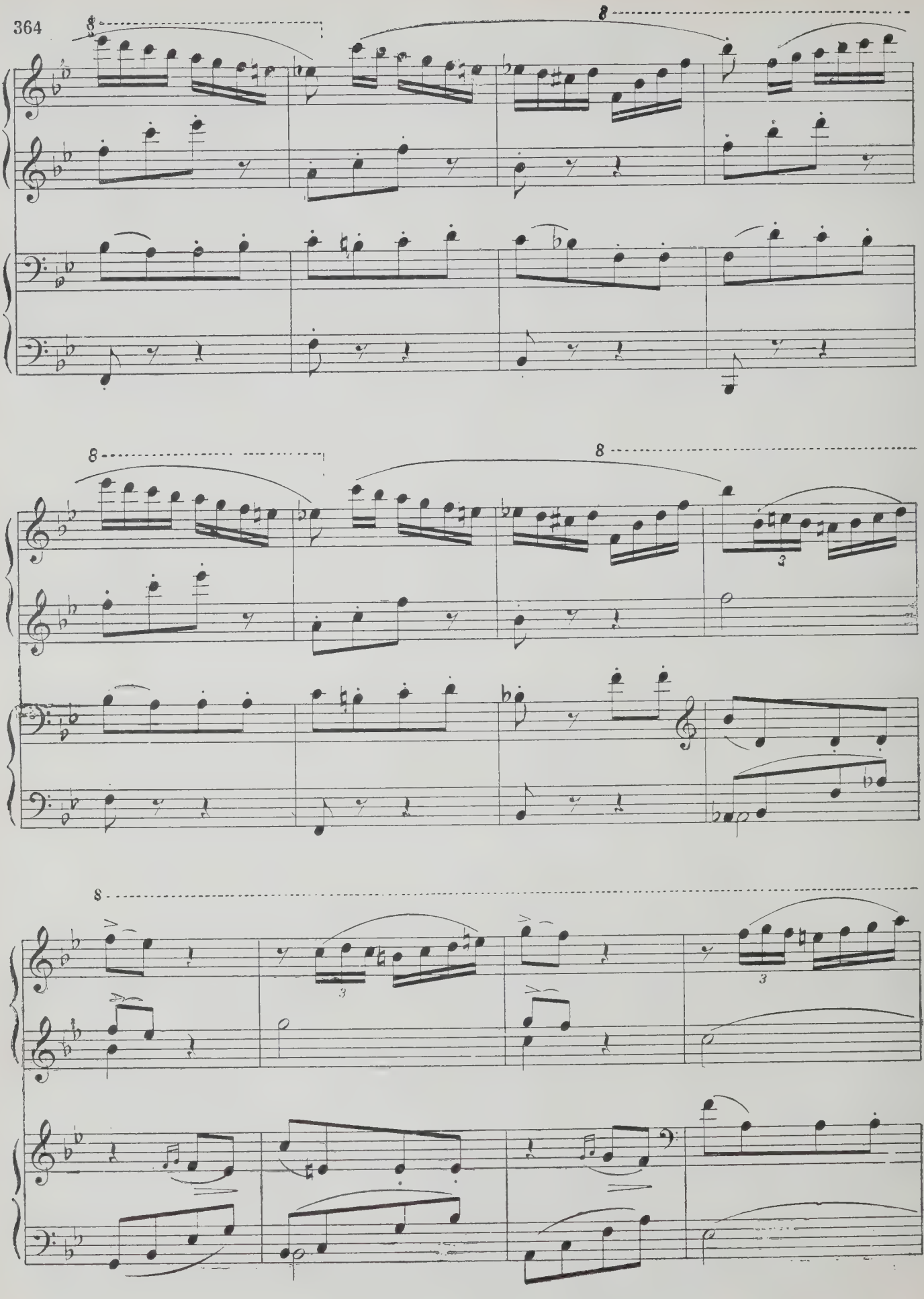
il basso staccato.

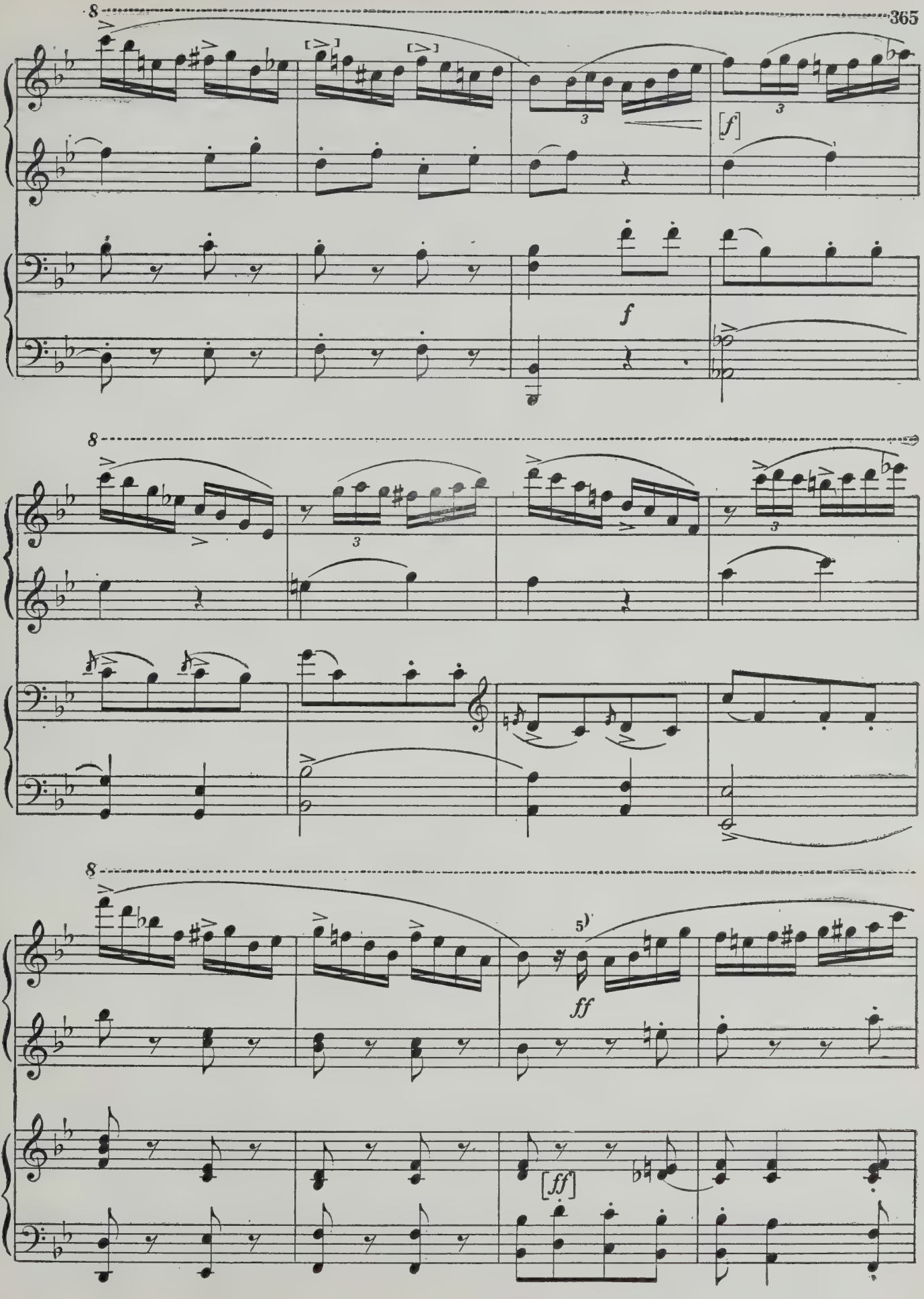

8
poco a poco cresc.
poco a poco cresc.
8
f
f
ff
ff
8
sf
3 2 1 3 2
1 3 2 1
p dolce
staccato
sf
pp

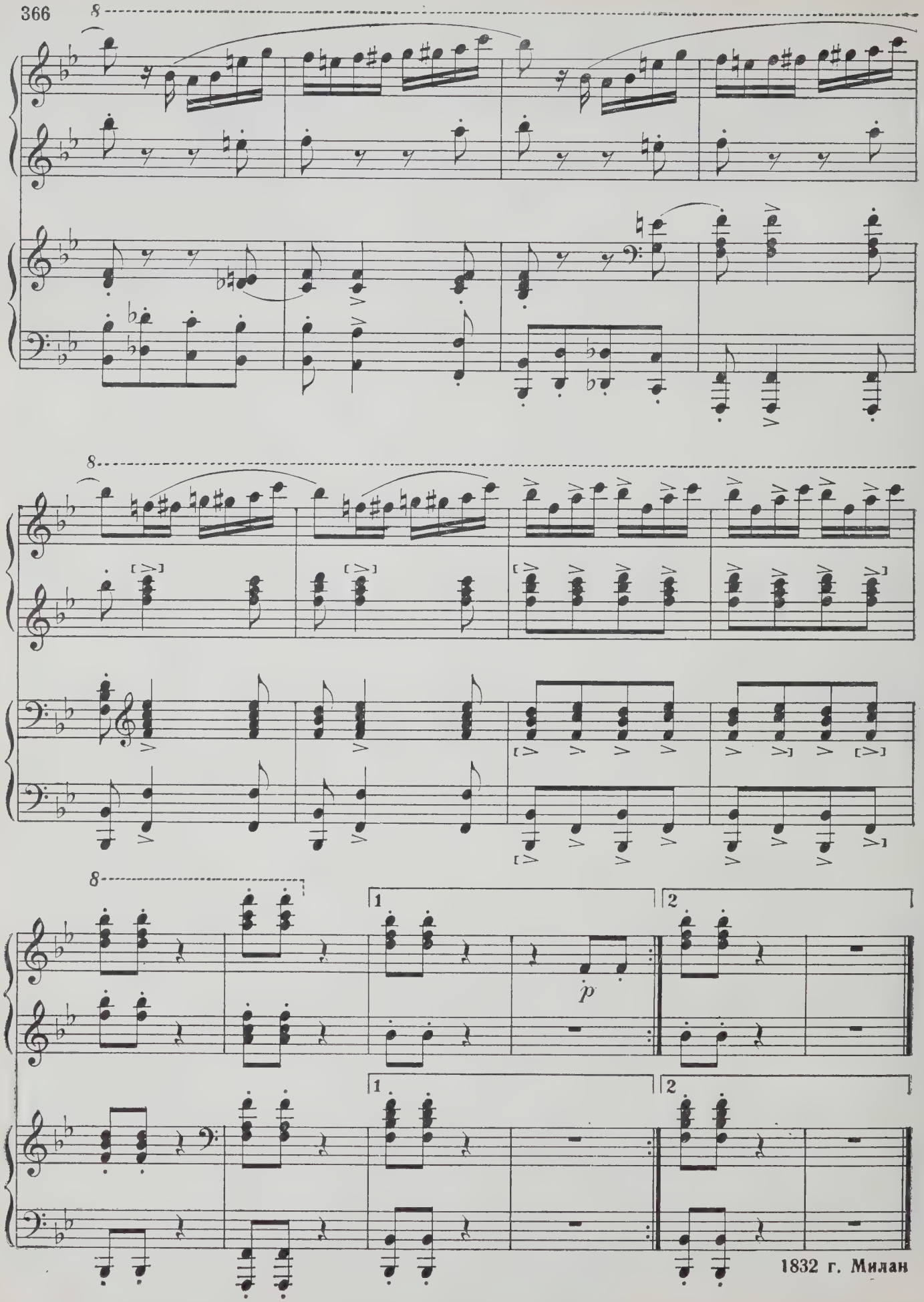

8
8
f
p
f
p
8


8
f
f
8
staccato
8

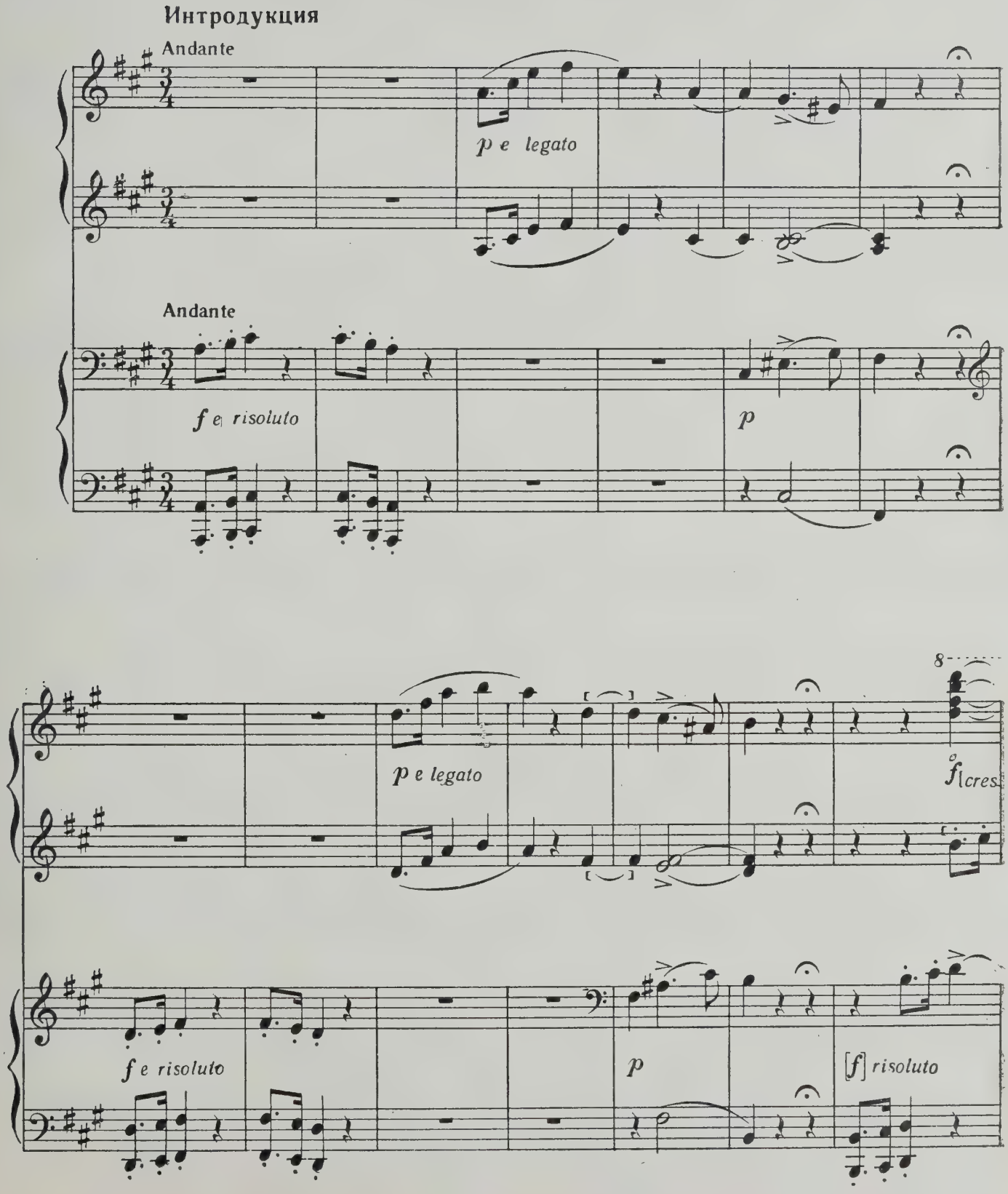

cresc.
cresc.
sf
ff
ff
p
pp
legato assai
staccato
p ma sensibile
sf

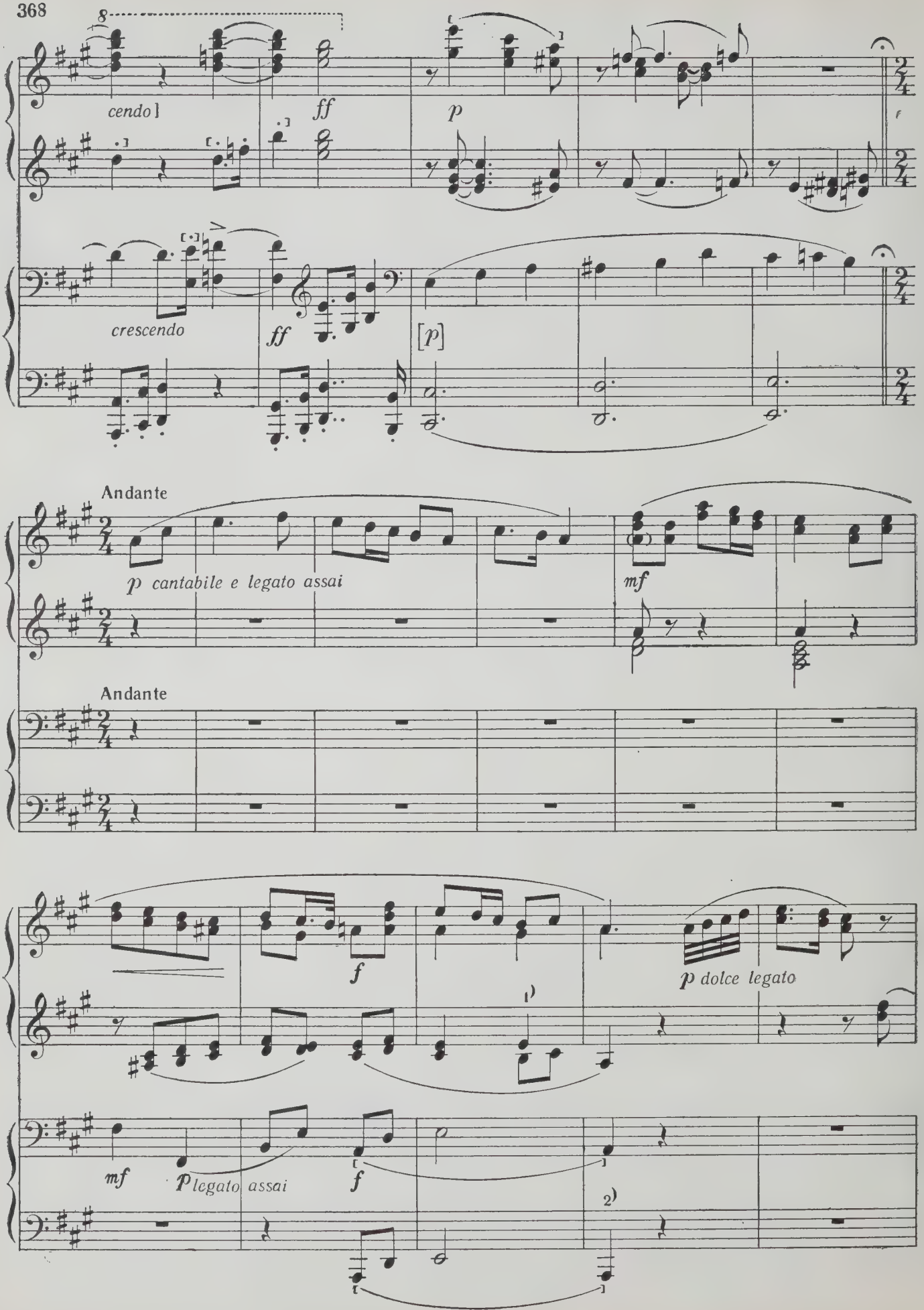


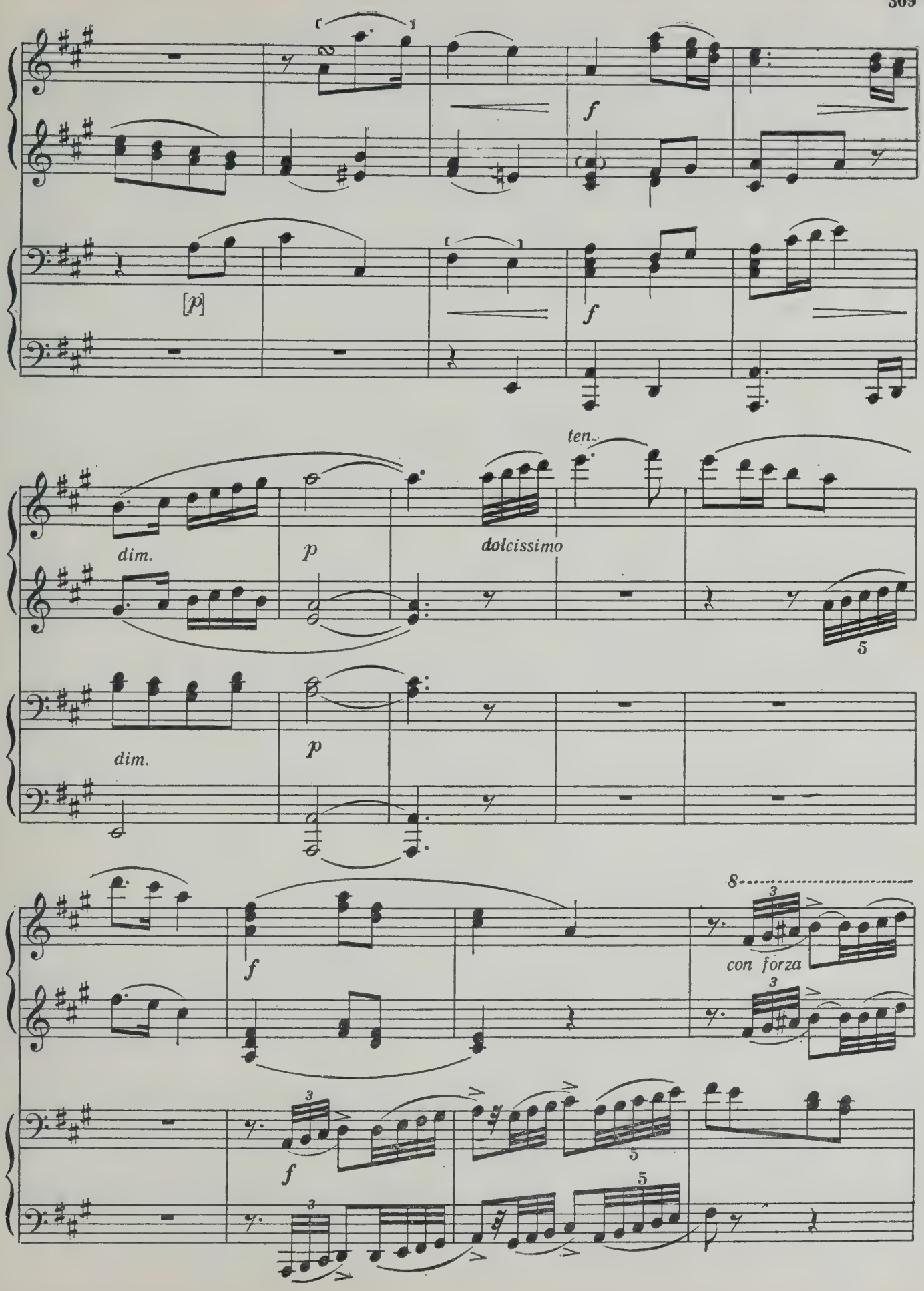

8
[f]
f
8
8
5
ff
[ff]

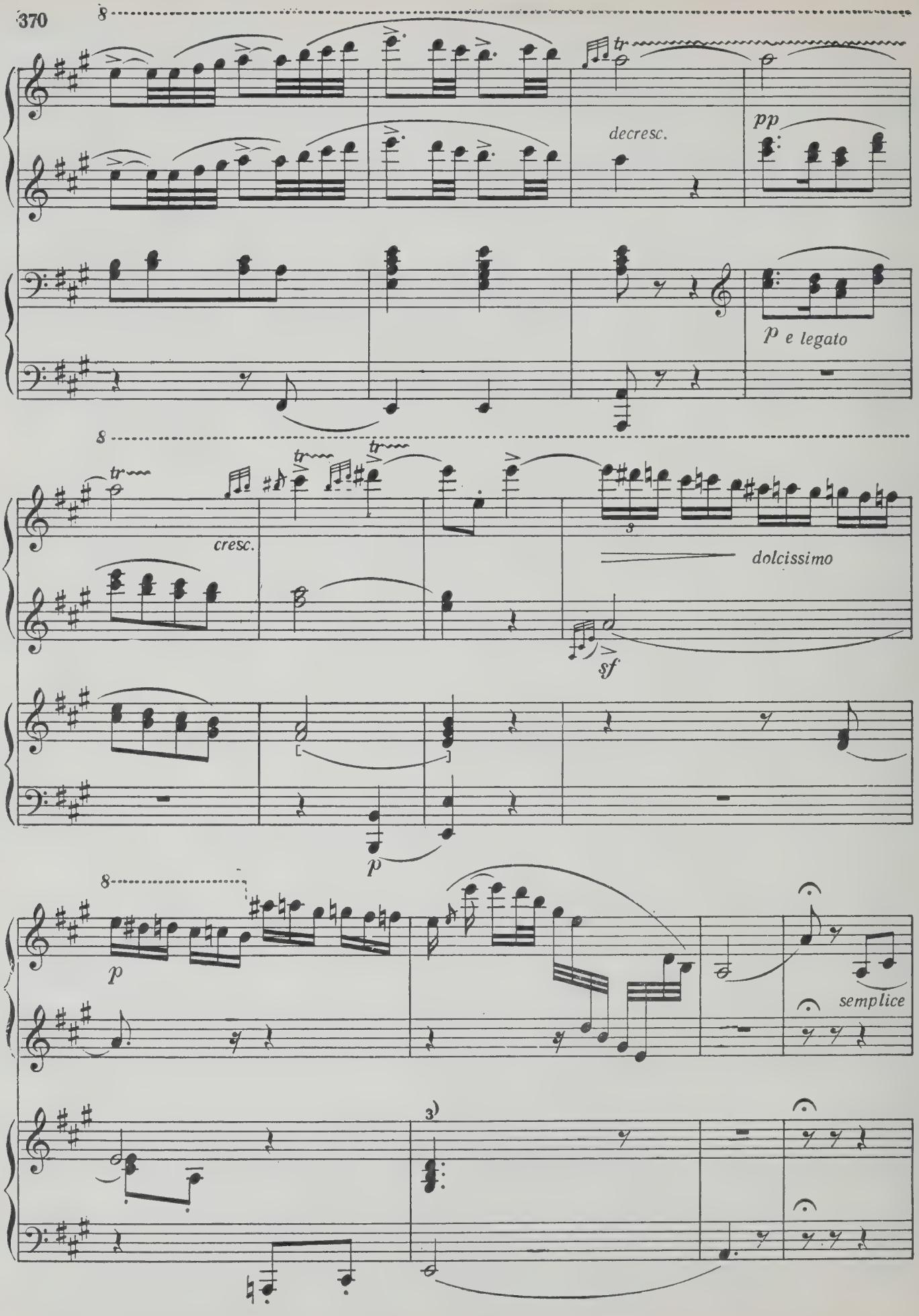


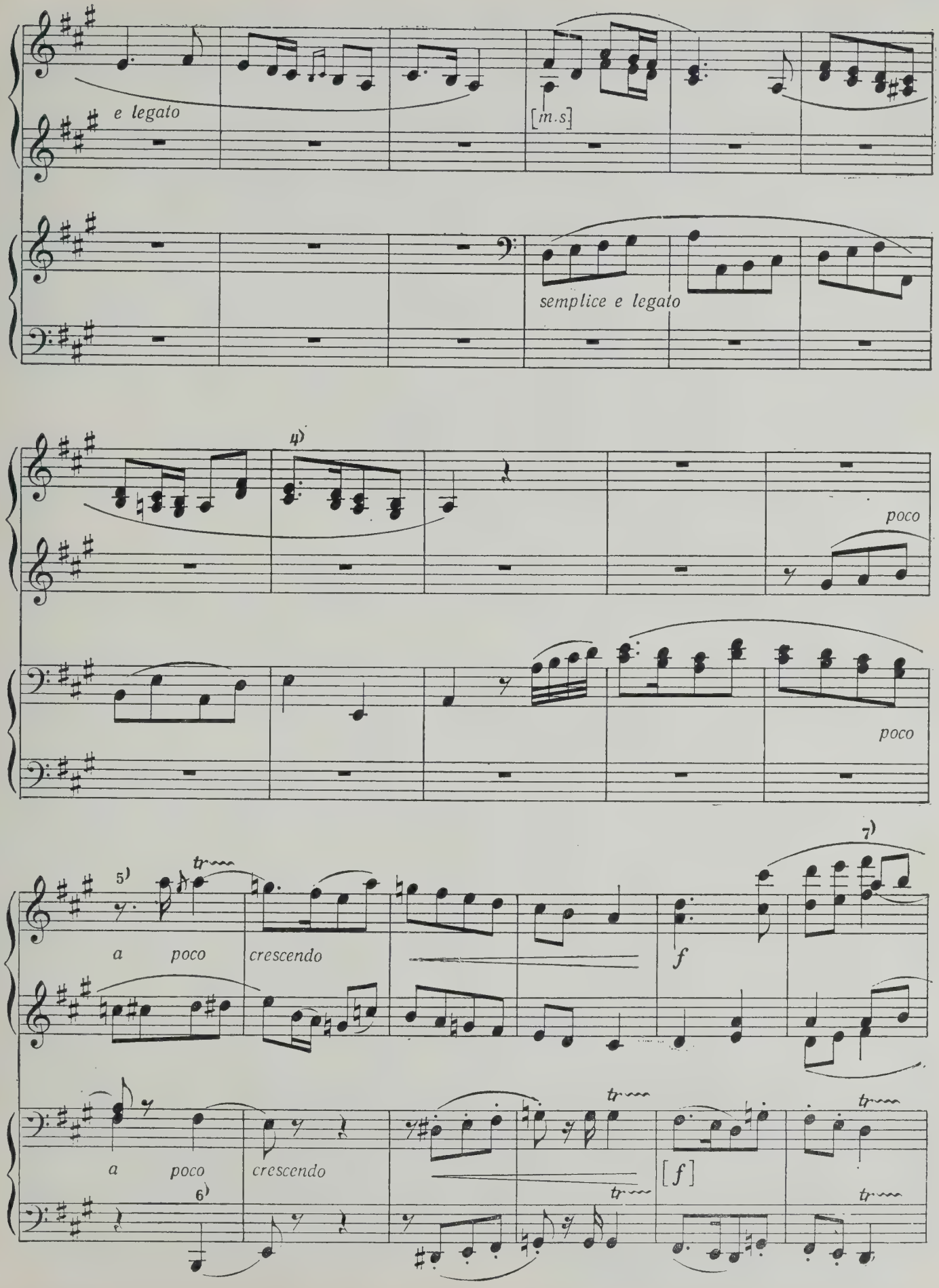
1832 г. Милан

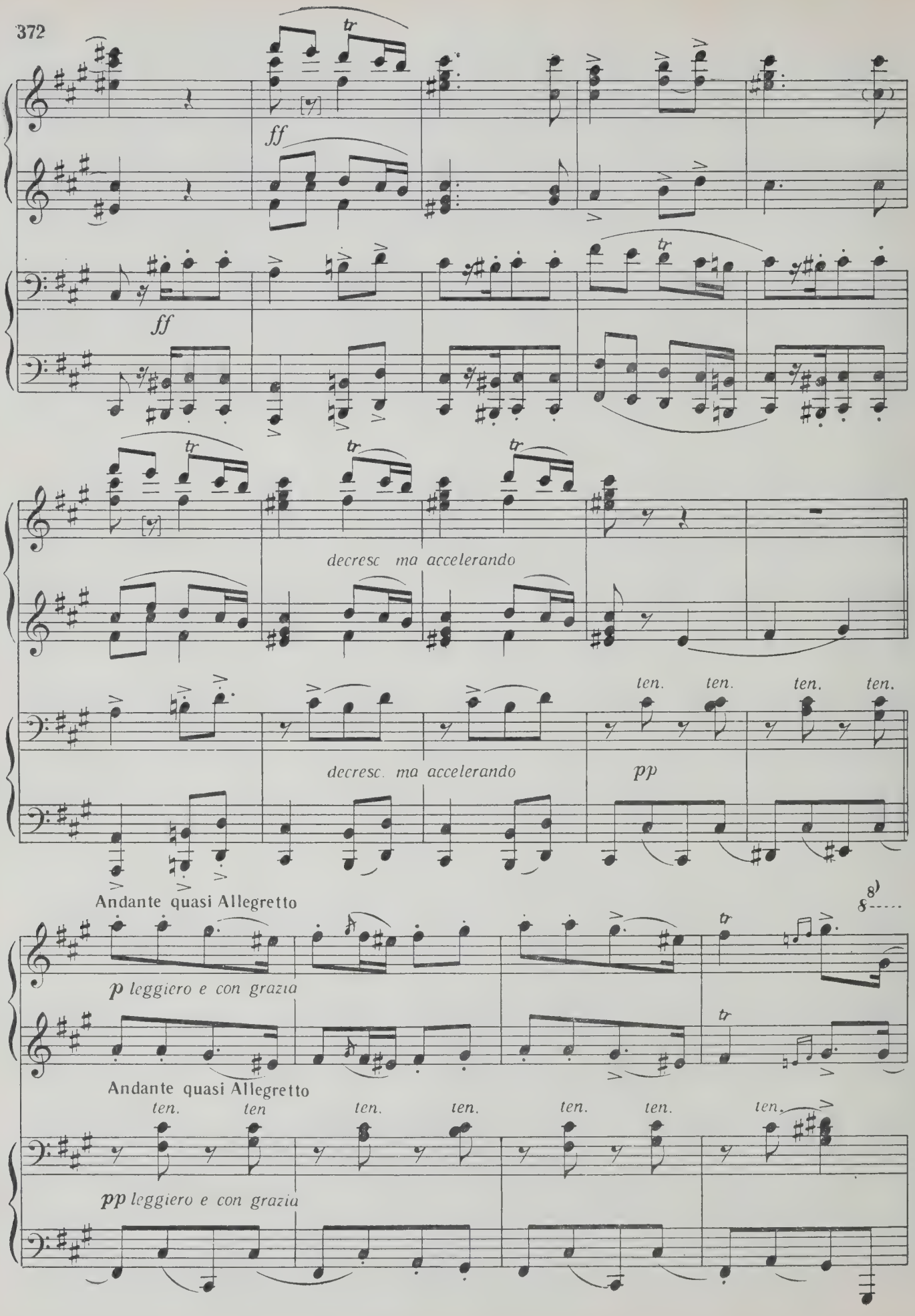

Интродукция
Andante
p e legato
Andante
f e risoluto
p
8
p e legato
f cres.
f e risoluto
p
[f] risoluto

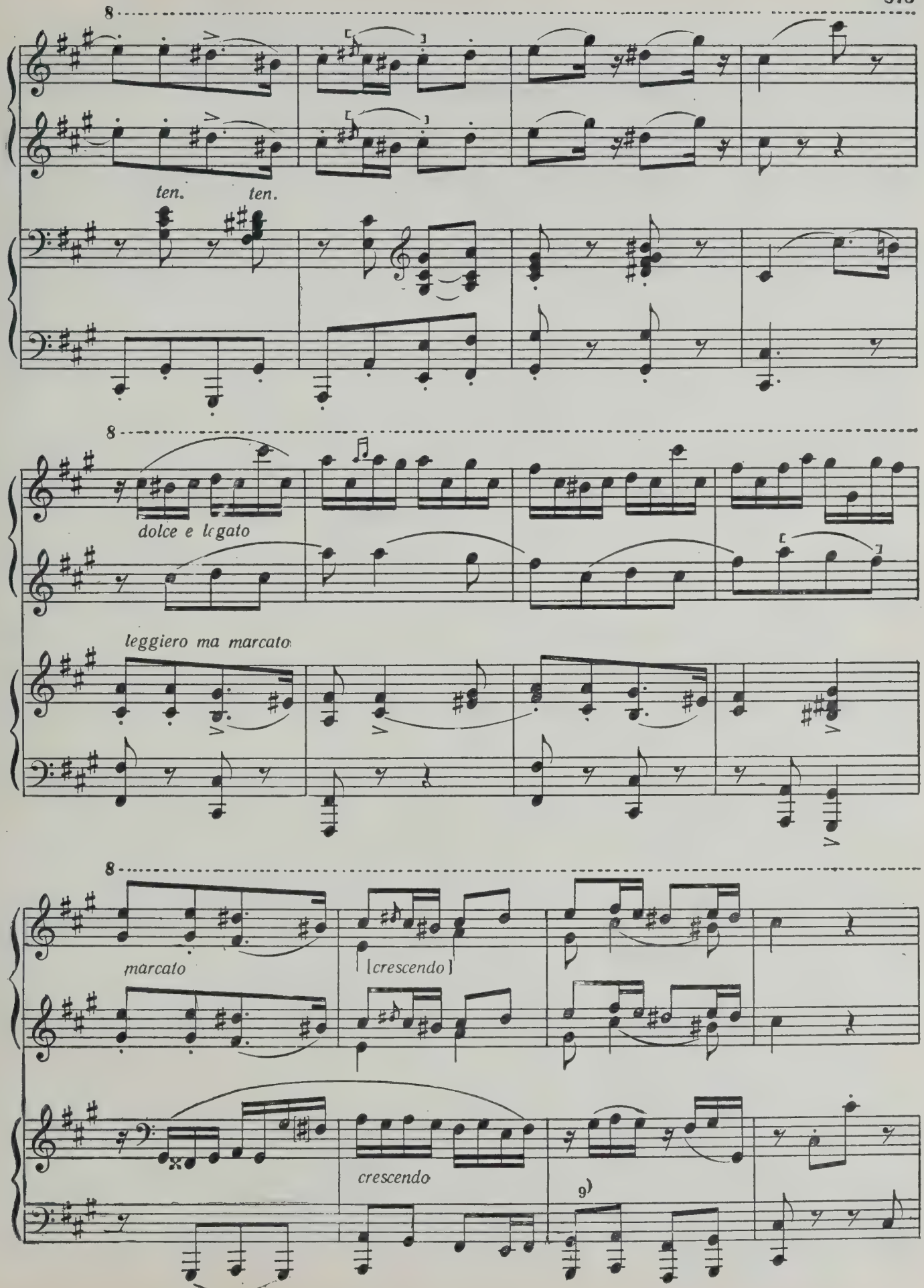

8
cendo
ff
p
crescendo
ff
[p]
Andante
p cantabile e legato assai
mf
Andante
f
p dolce legato
mf
p legato assai
f
1)
2)

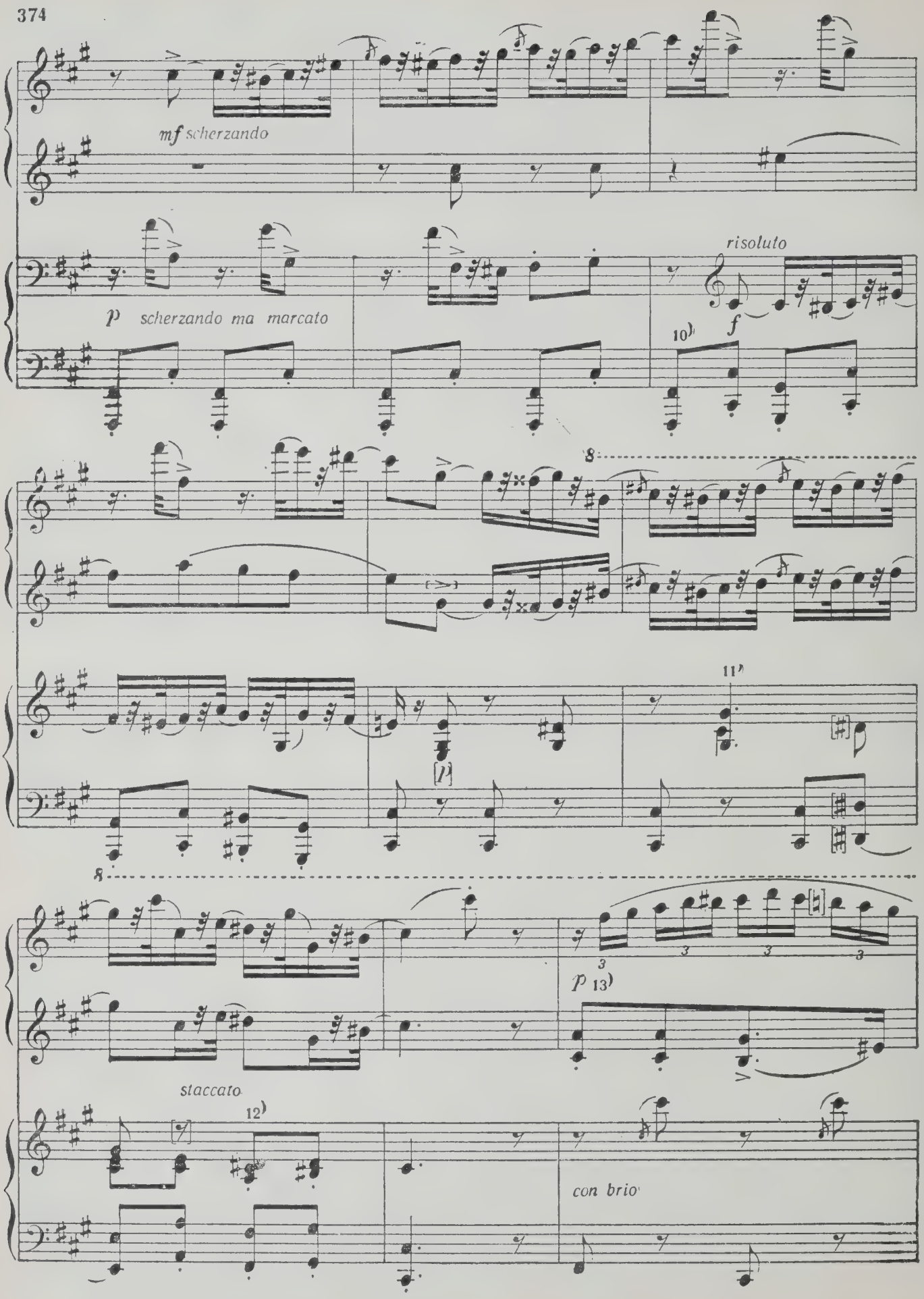

f
[p]
f
ten.
dim.
p
dolcissimo
5
dim.
p
8
3
con forza
3
f
3
5
5
3

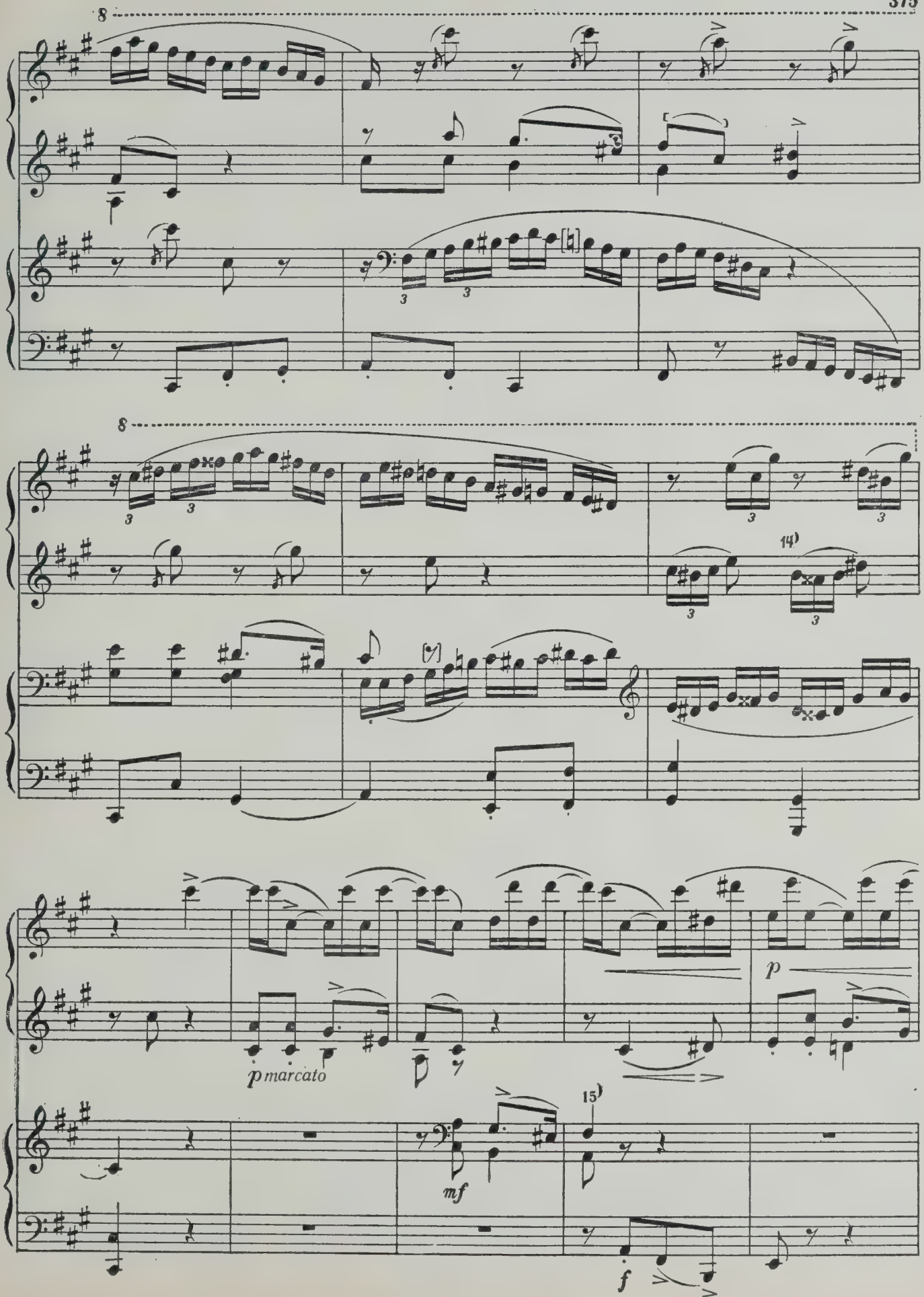

8
tr
decresc.
pp
p e legato
8
tr
tr
tr
cresc.
3
dolcissimo
sf
p
8
p
semplice
3)

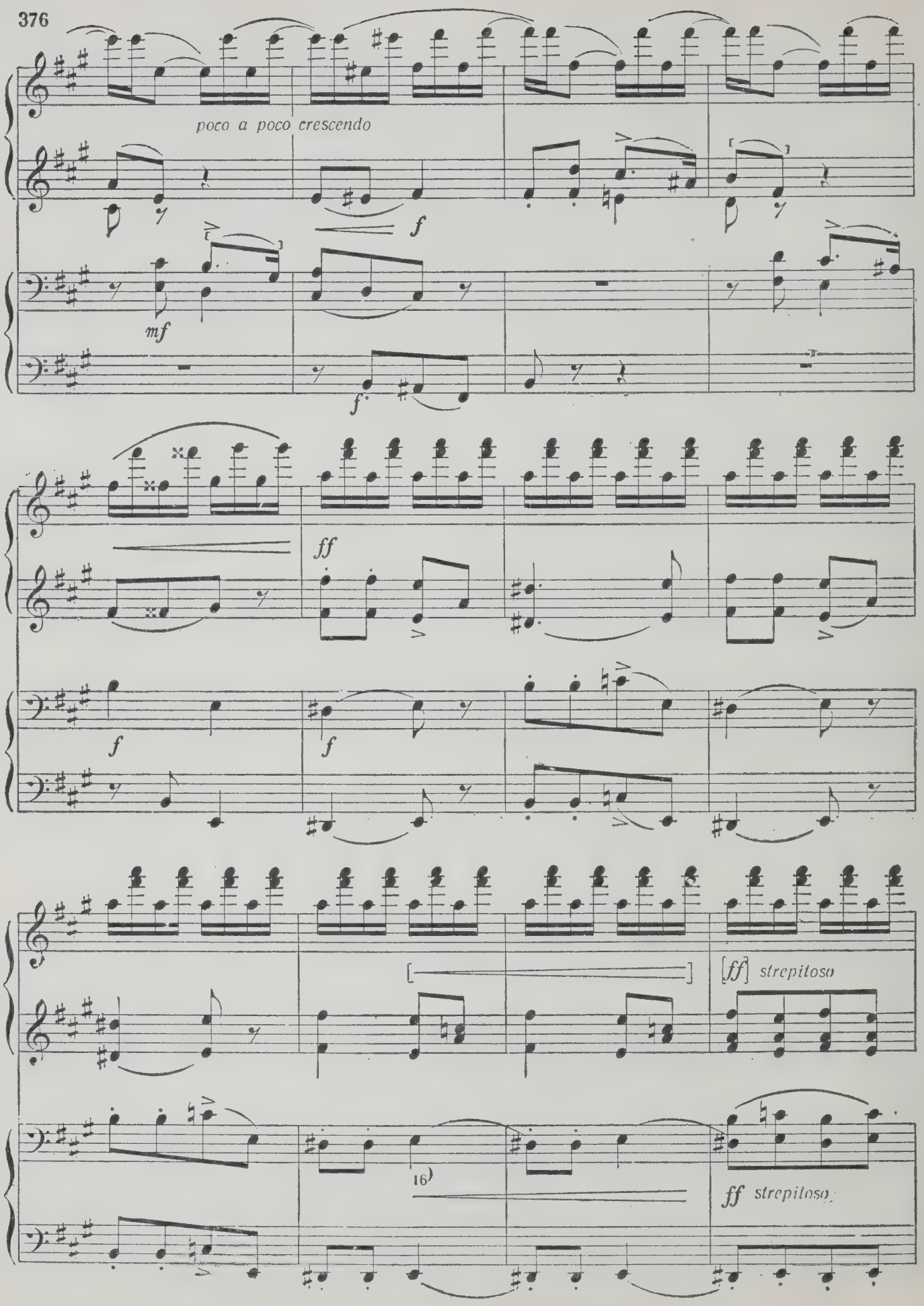

e legato
[m.s.]
semplice e legato
4)
poco
poco
5)
tr
a poco crescendo
f
7)
a poco crescendo
6)
[f]
tr

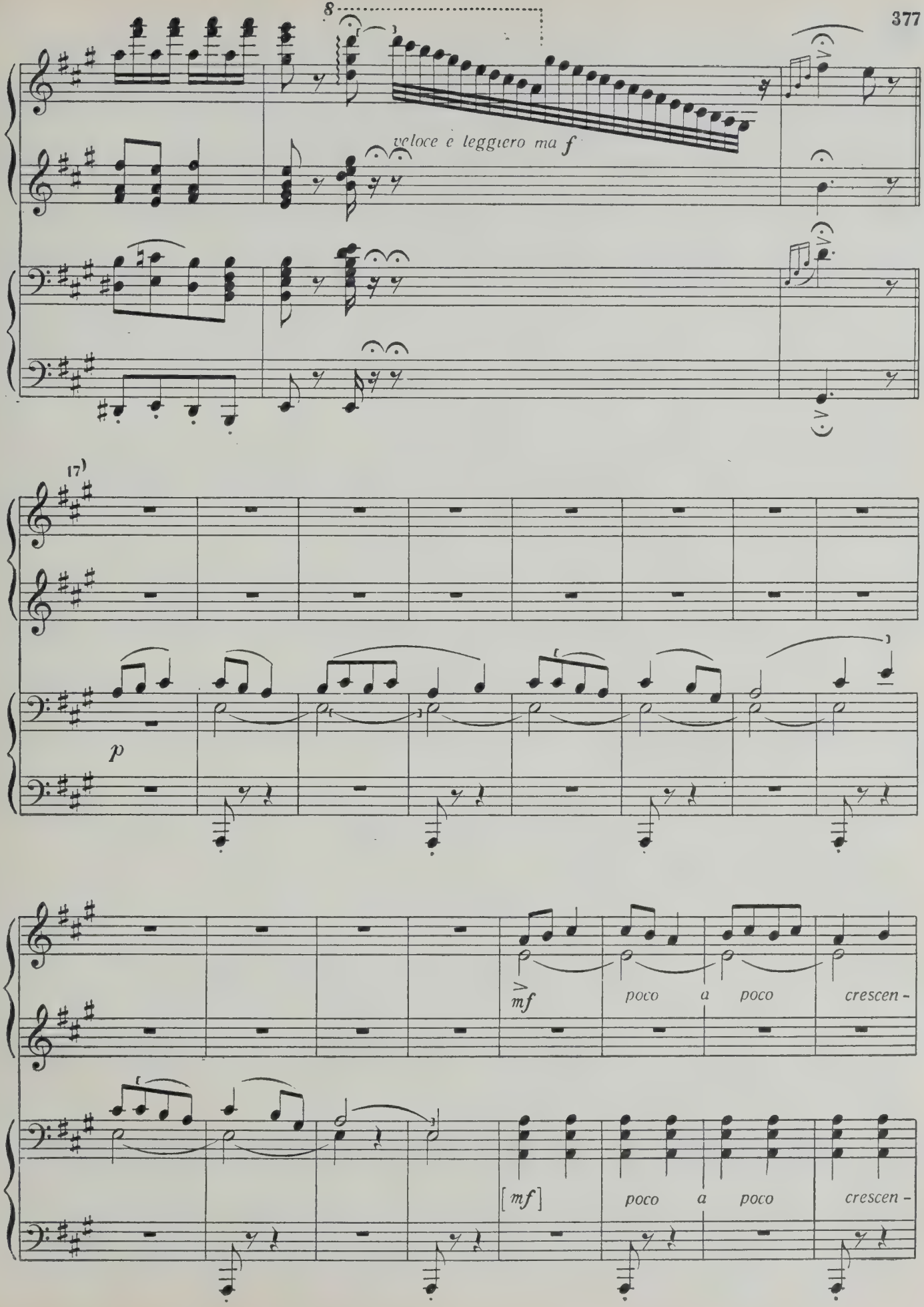

ff
ff
decresc ma accelerando
ten. ten. ten. ten.
decresc. ma accelerando
pp
Andante quasi Allegretto
8
p leggiero e con grazia
Andante quasi Allegretto
ten. ten. ten. ten. ten. ten. ten.
pp leggiero e con grazia

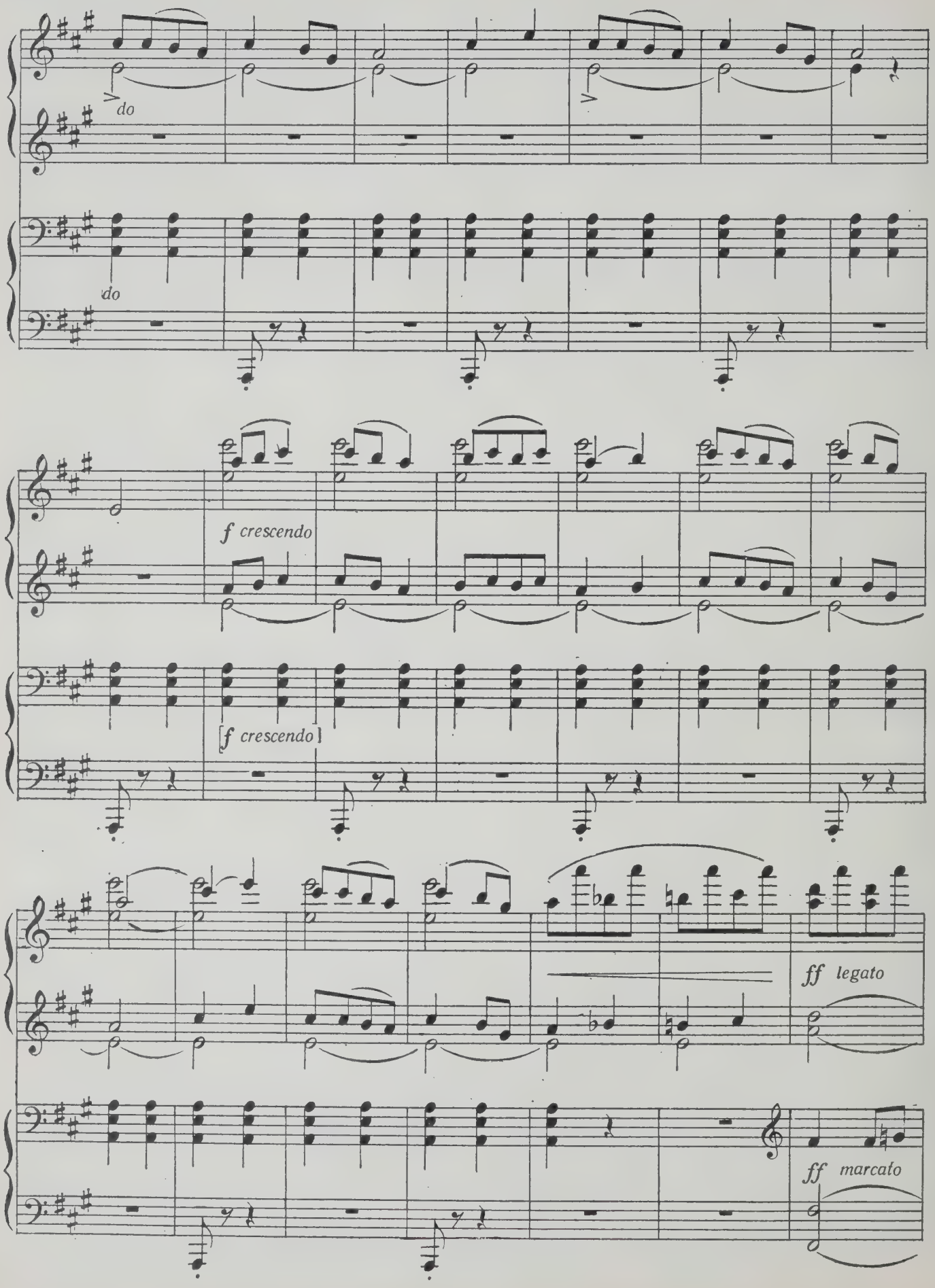

8
ten.
ten.
8
dolce e legato
leggiero ma marcato
8
marcato
[crescendo]
crescendo
9)

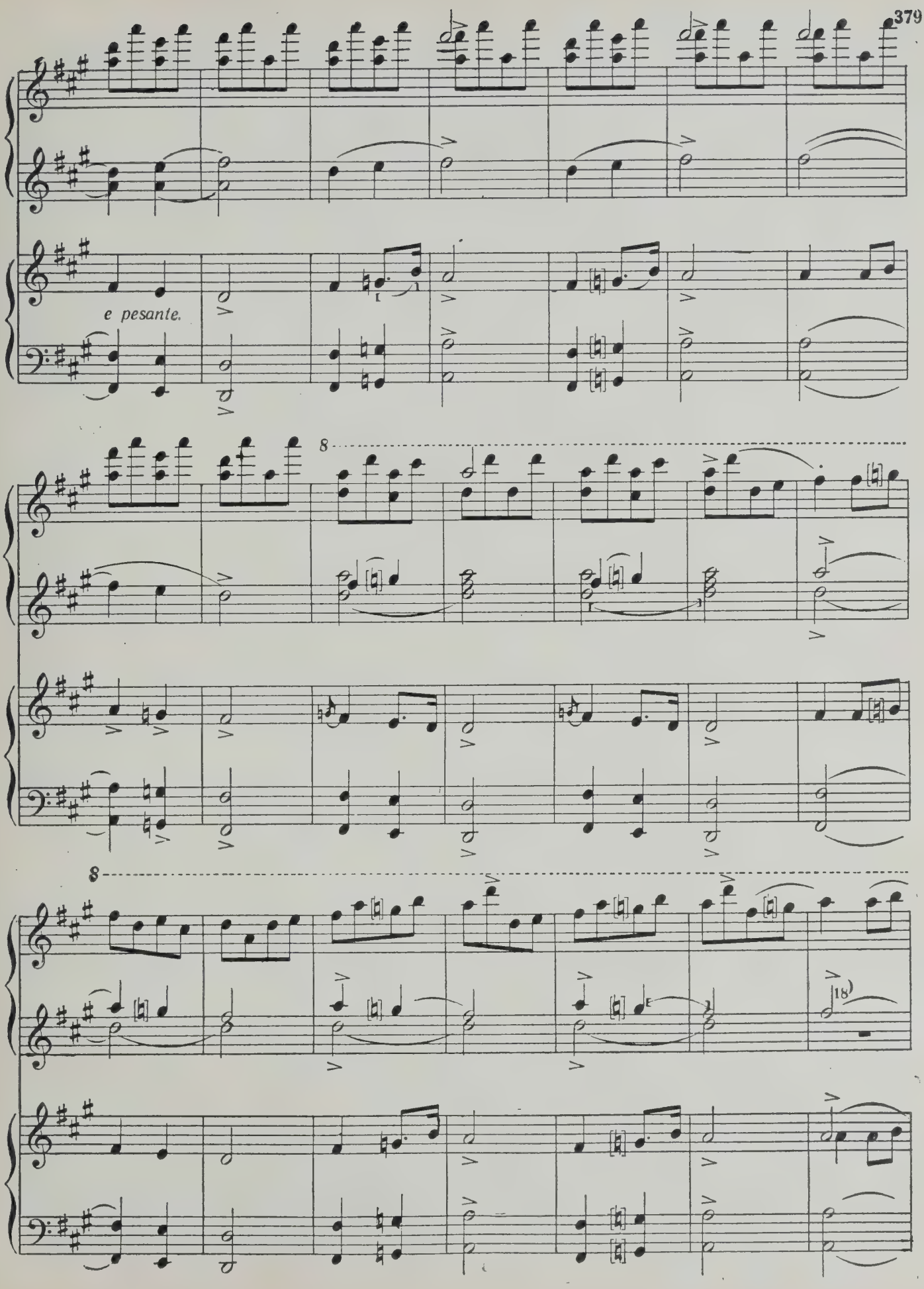

mf scherzando
p scherzando ma marcato
risoluto
f
10)
8
11)
8
p 13)
staccato
12)
con brio

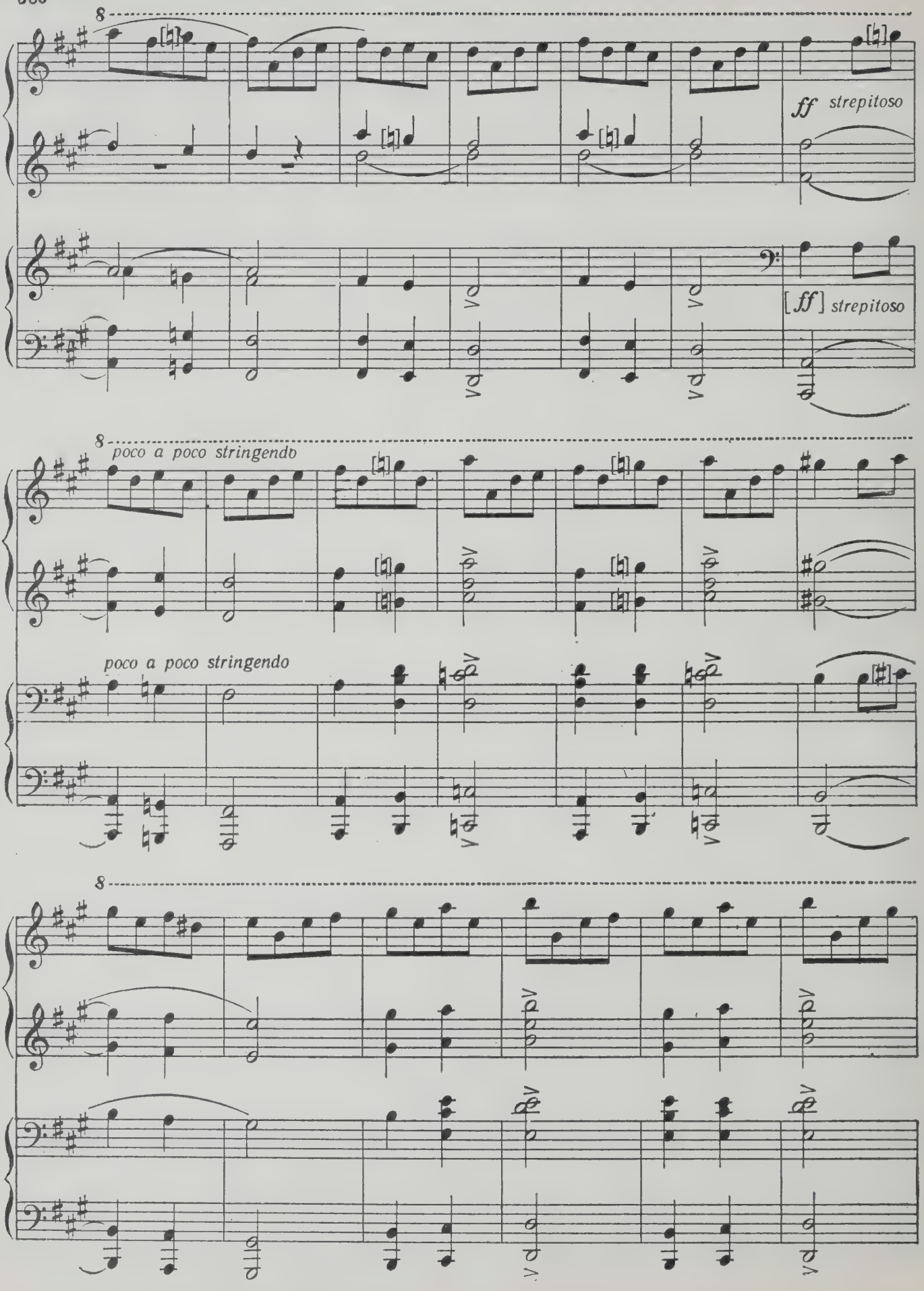

8
8
14)
15)
p
p marcato
mf
f

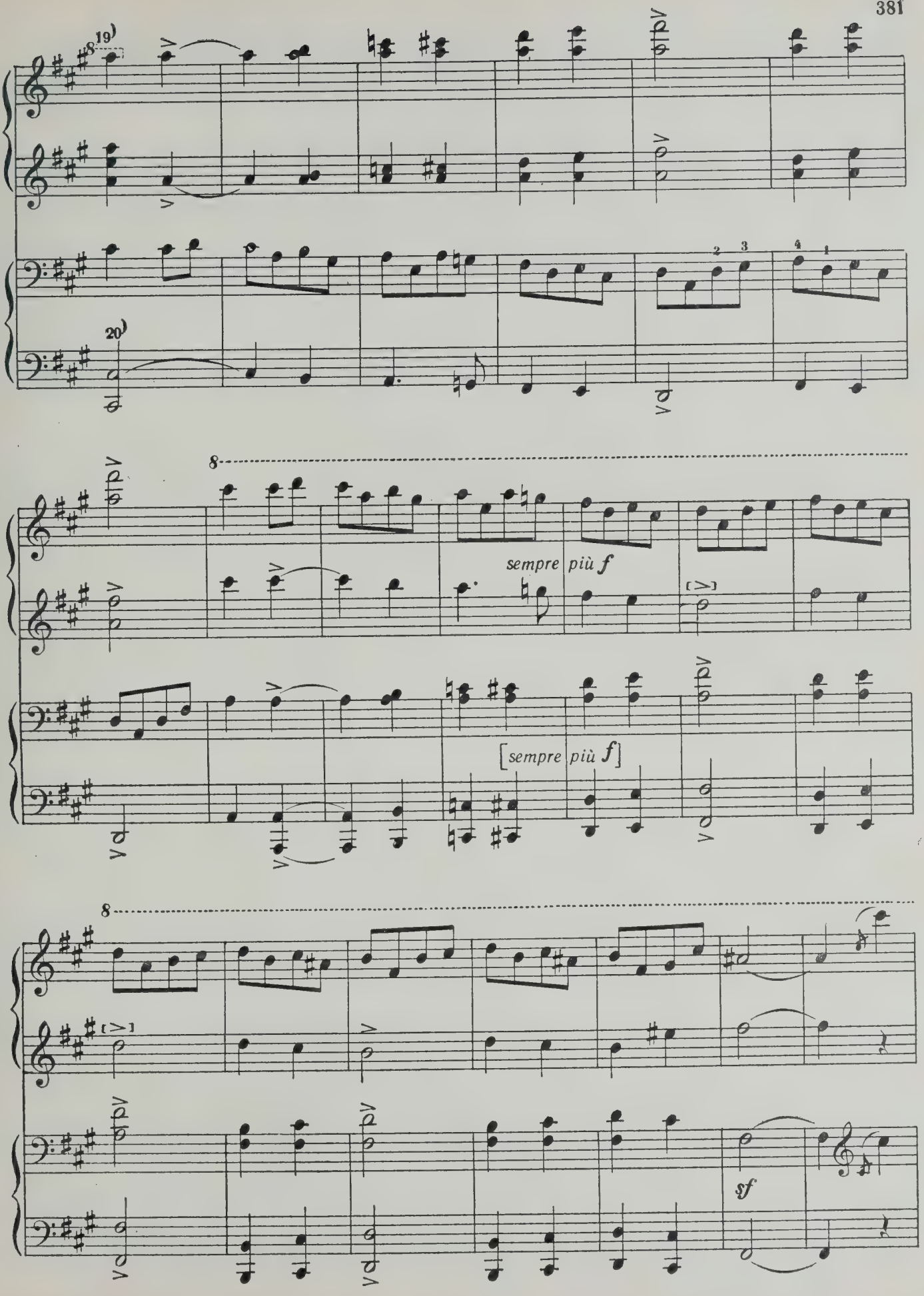

poco a poco crescendo
f
mf
f
ff
f
f
[ff] strepitoso
16
ff strepitoso

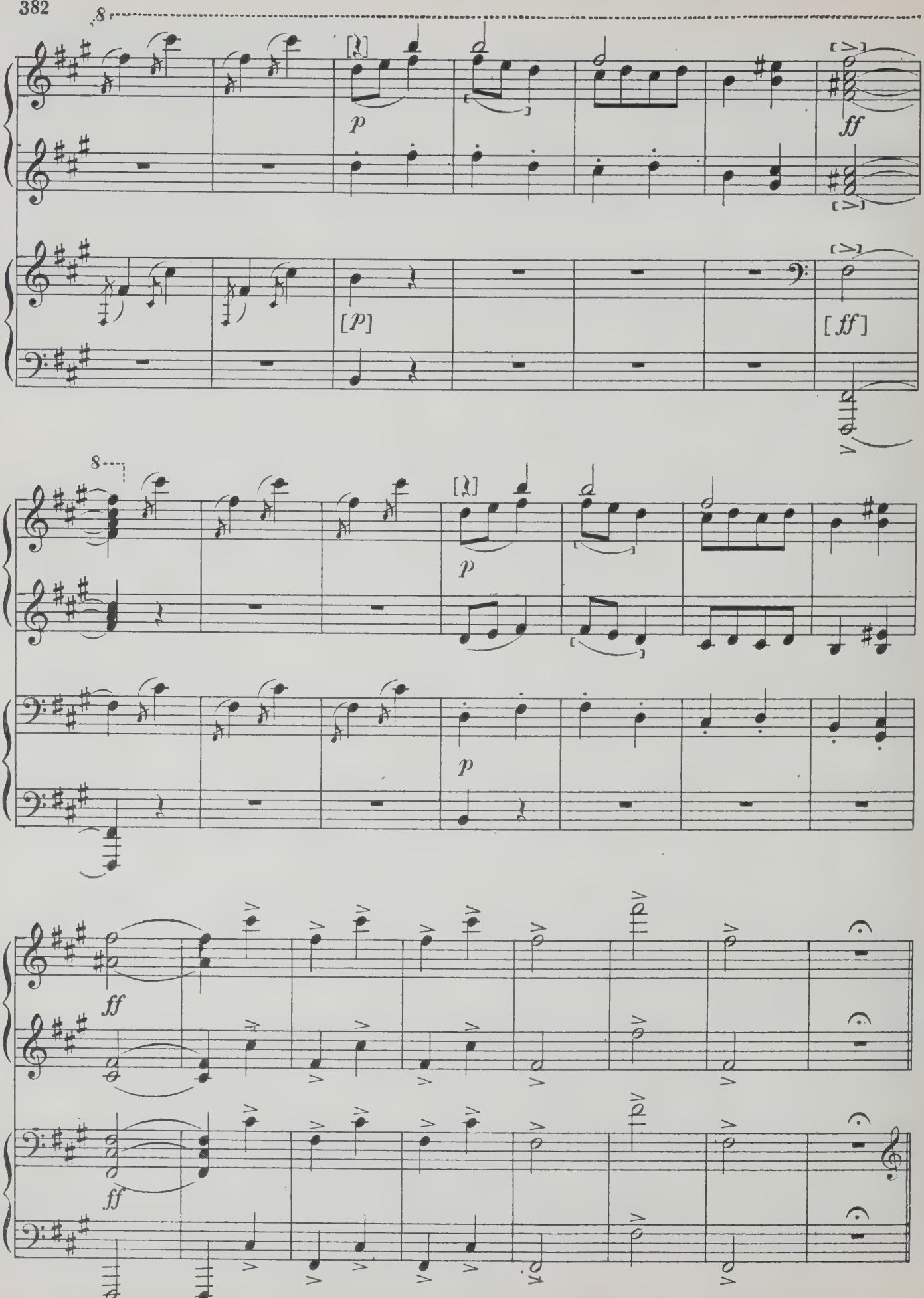

8
veloce e leggiero ma f
17
p
mf
poco a poco crescen-
[mf]
poco a poco crescen-

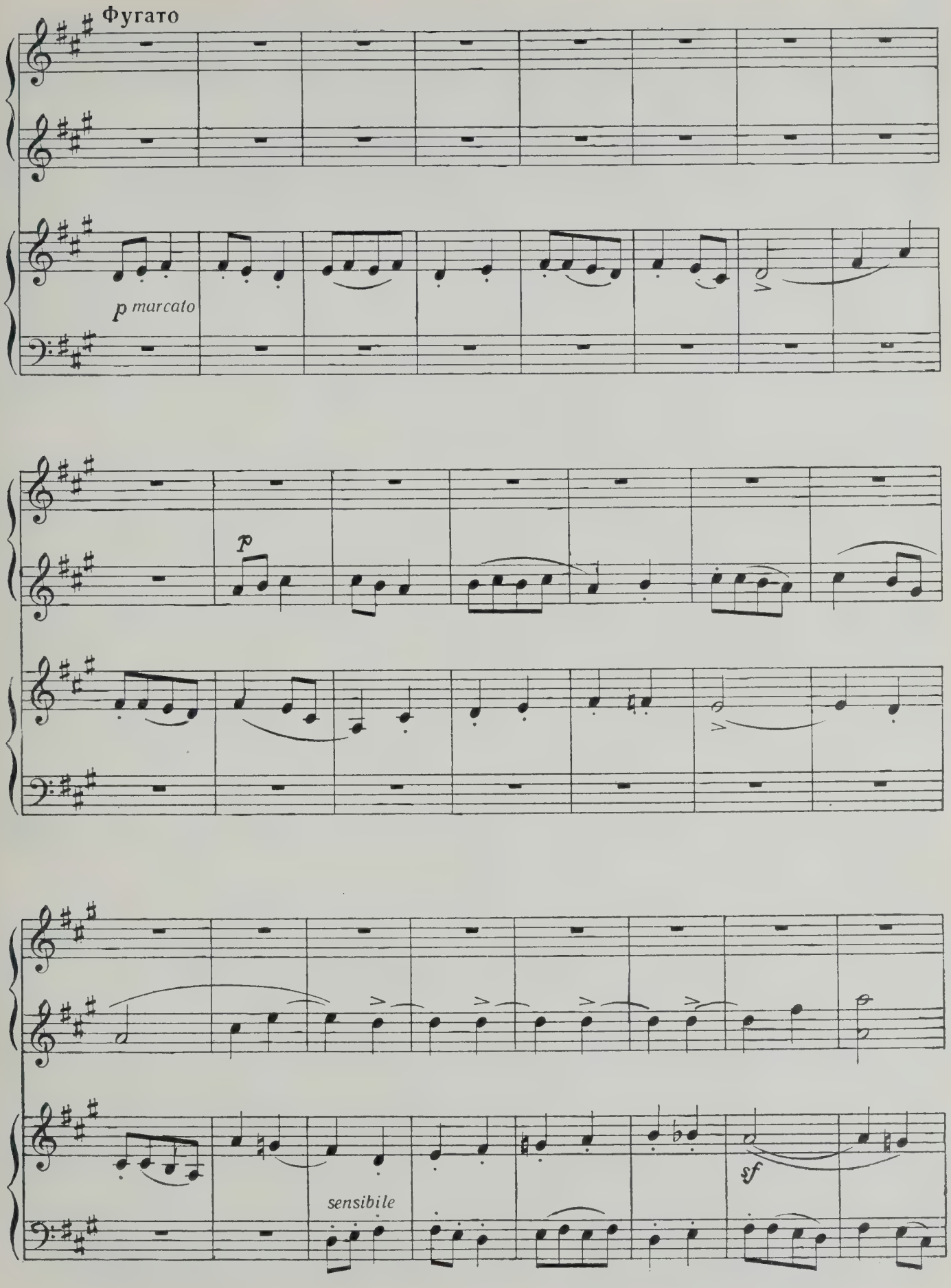

do
do
f crescendo
[f crescendo]
ff legato
ff marcato

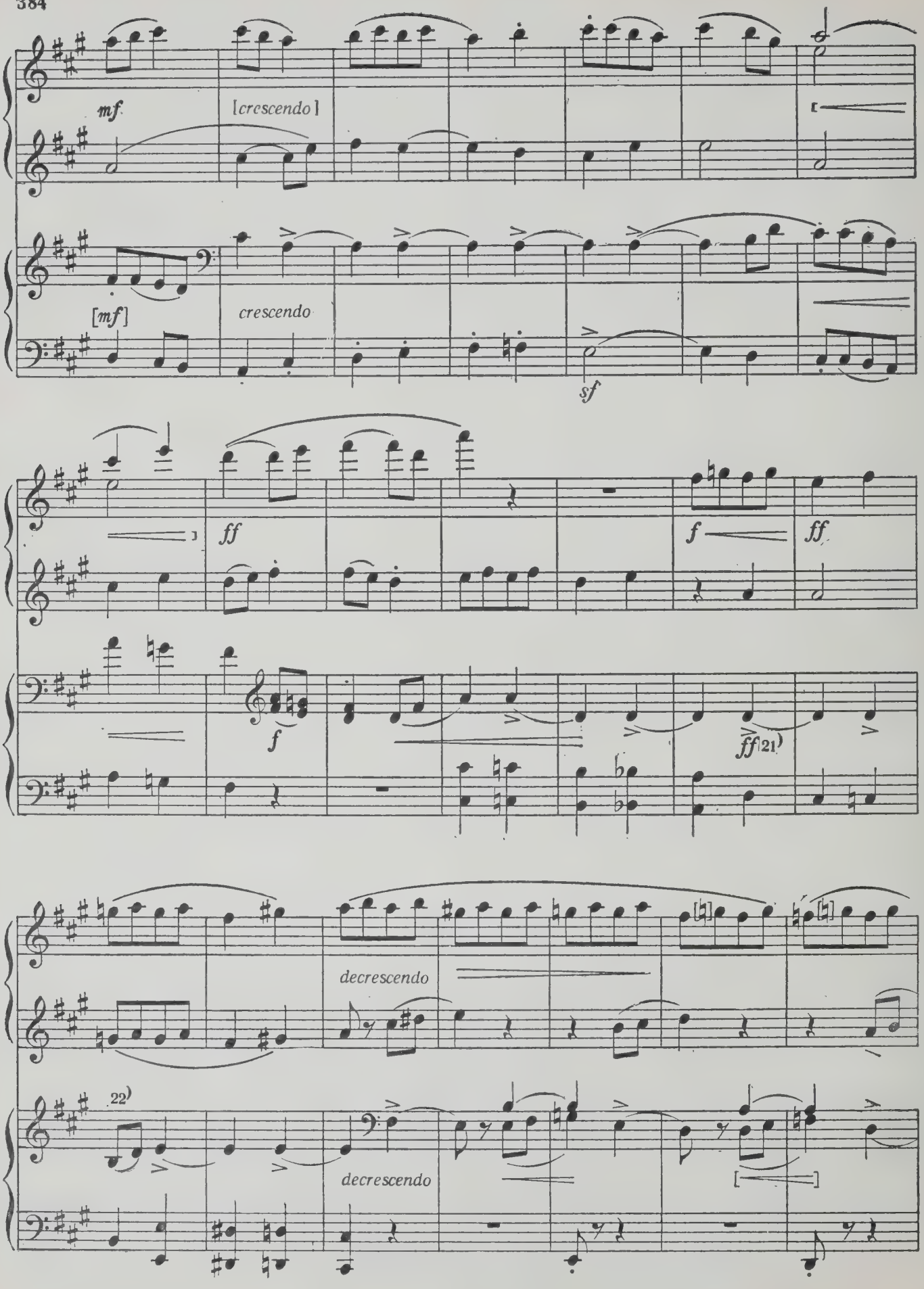

e pesante.
8
8
18)

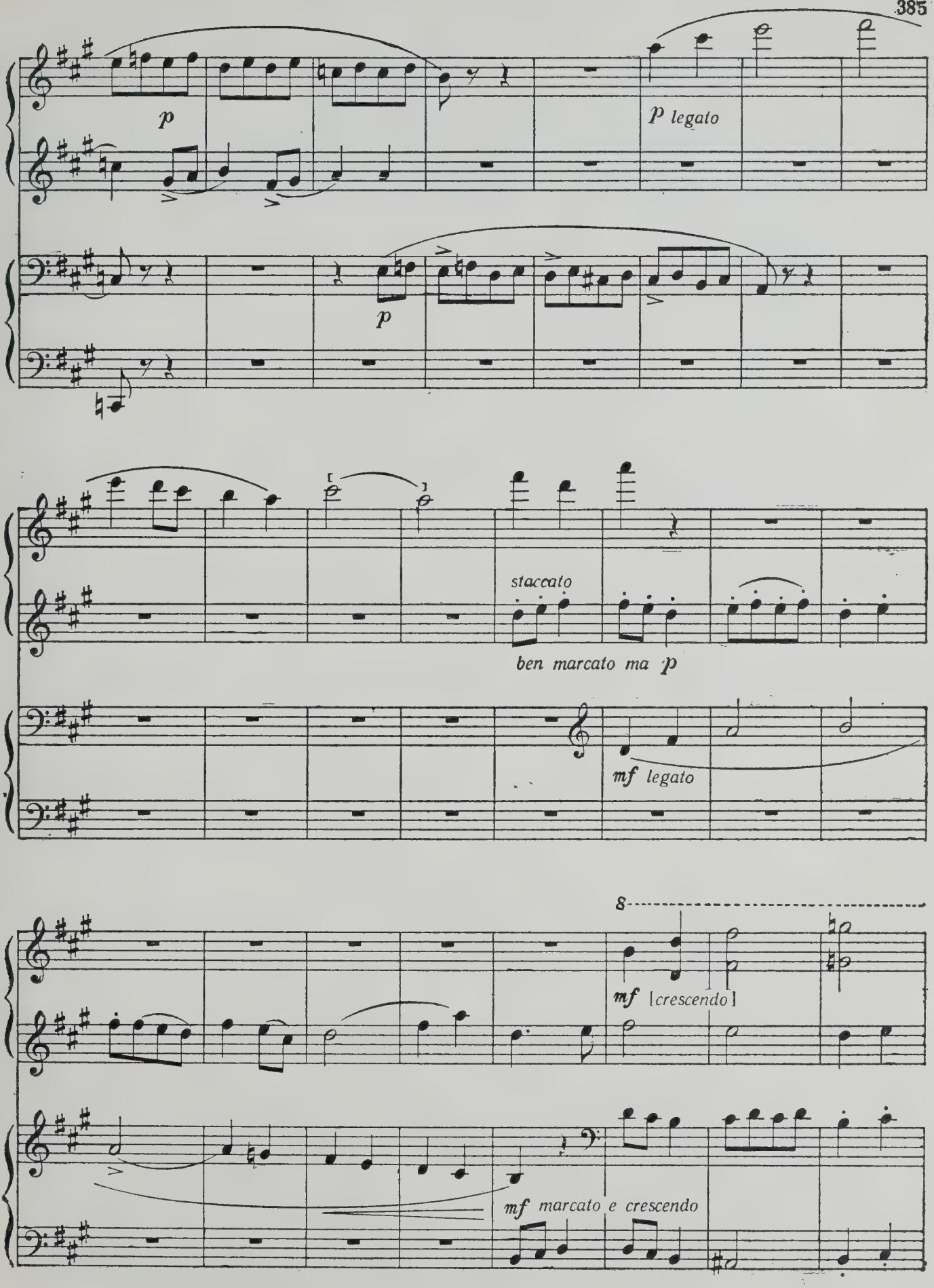

8
ff strepitoso
[ff] strepitoso
8
poco a poco stringendo
poco a poco stringendo
8

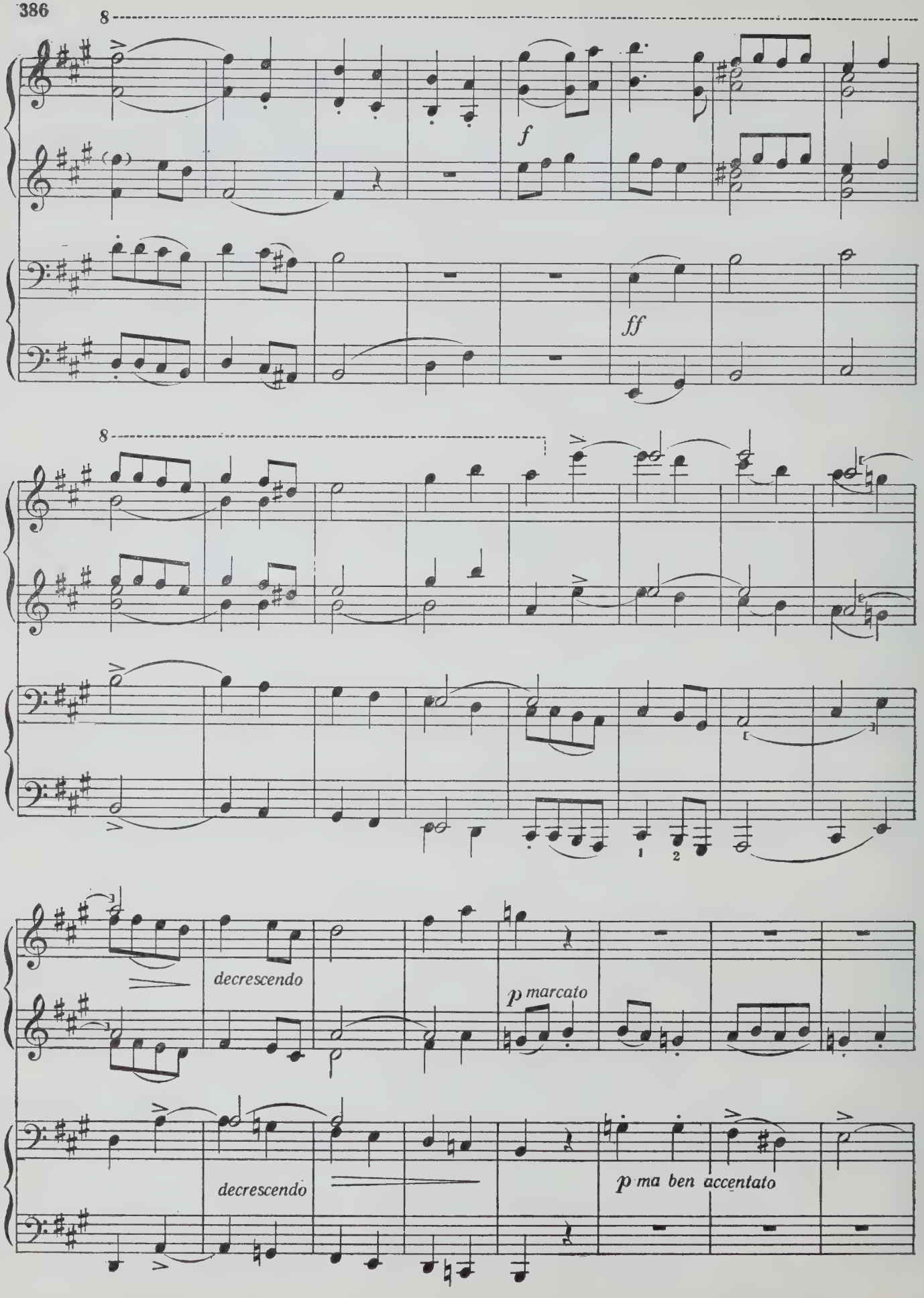

19)
20)
8
sempre più f
[sempre più f]
8
sf

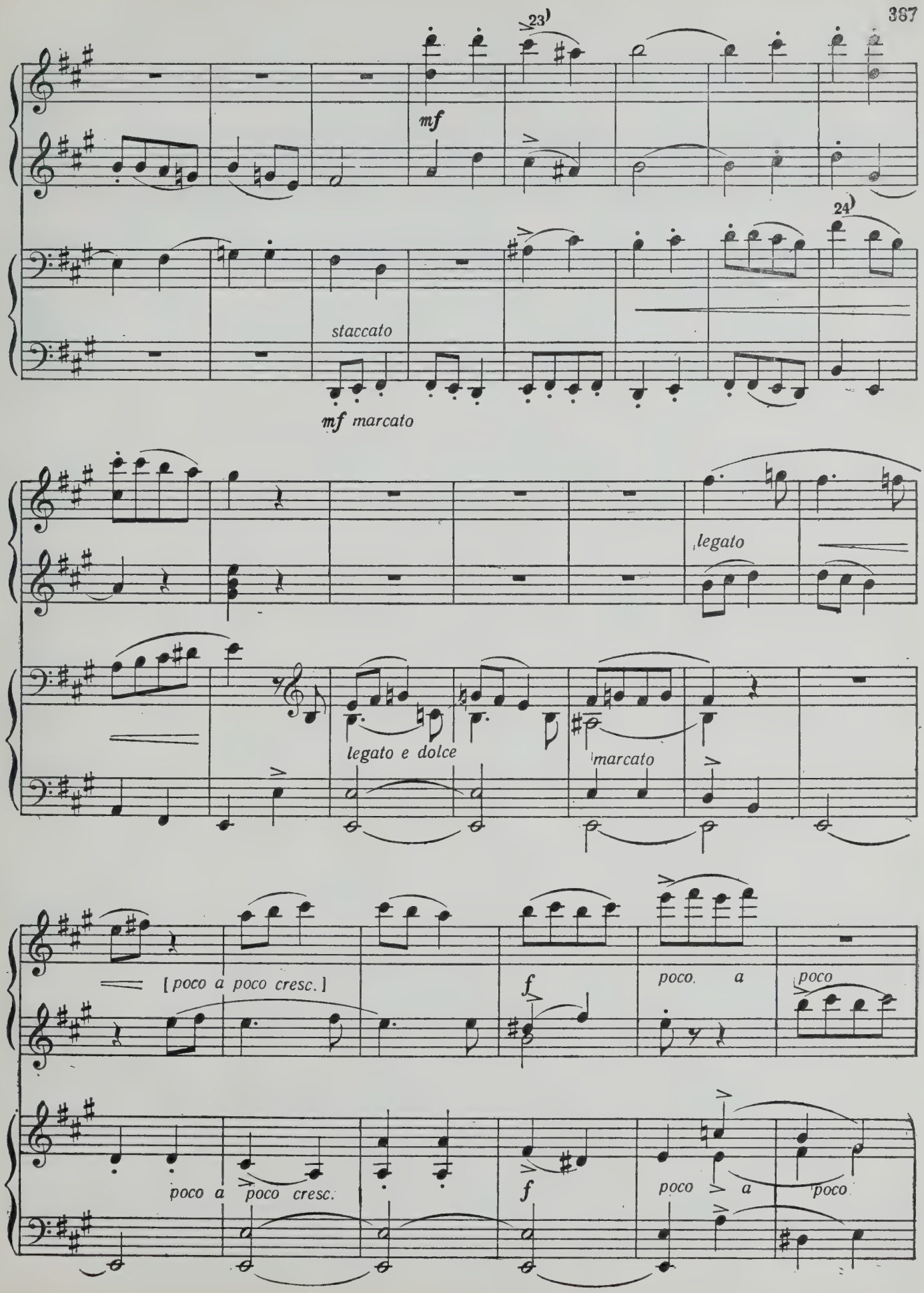

8
p
ff
[p]
[ff]
8
p
p
ff
ff

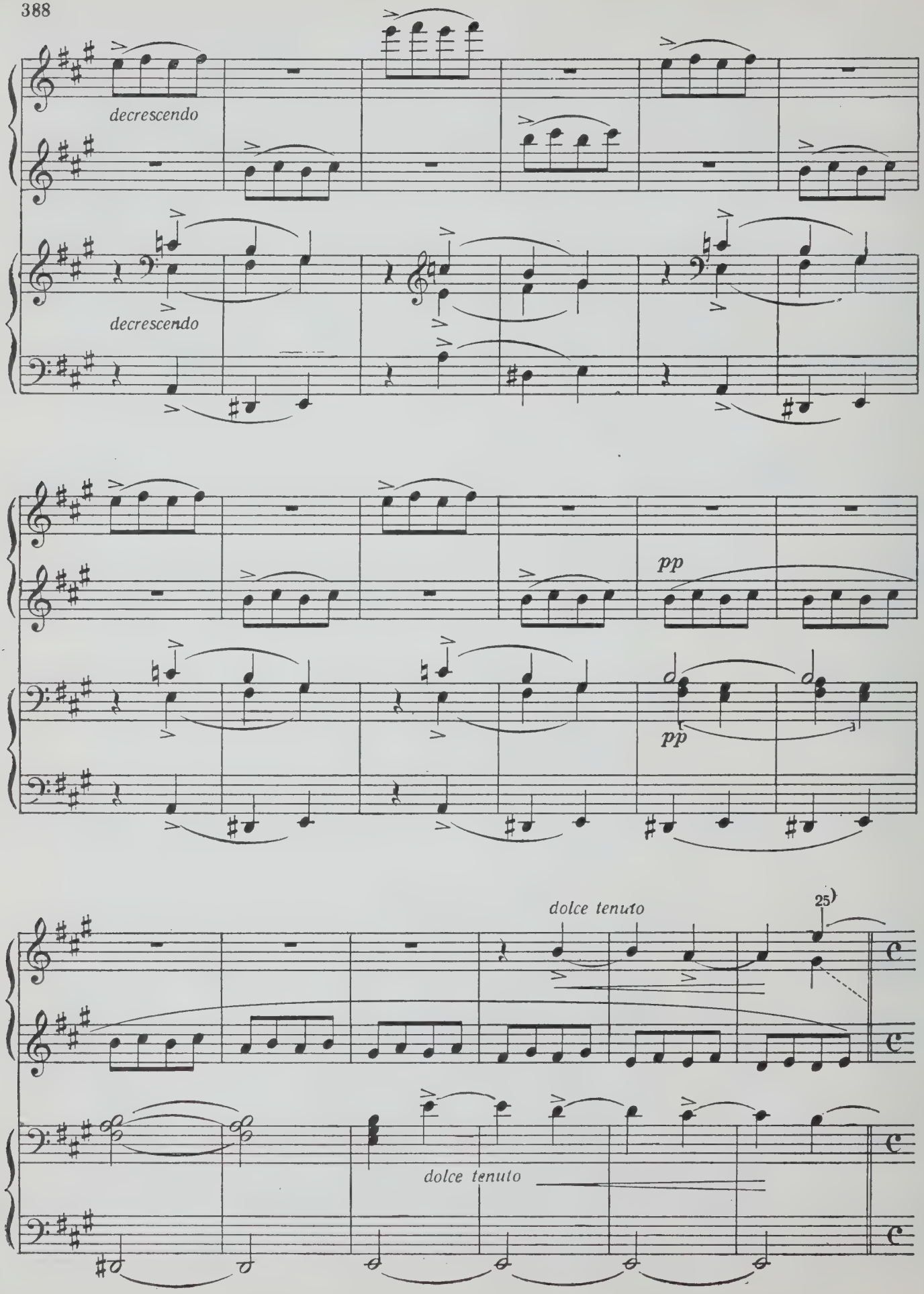

Фугато
p marcato
p
sensibile
sf

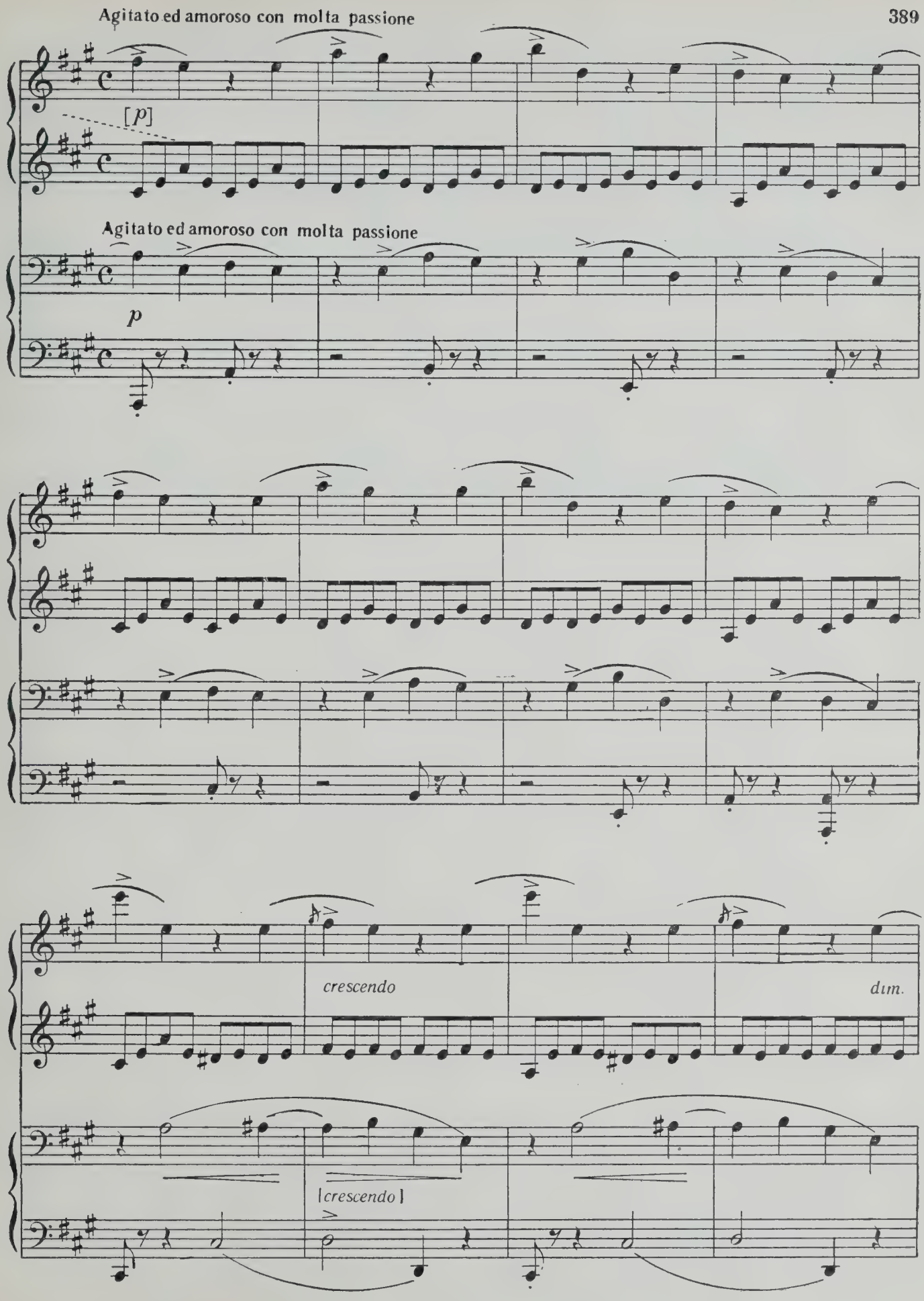

mf
[crescendo]
[mf]
crescendo
sf
ff
f
ff
f
ff 21)
decrescendo
22)
decrescendo

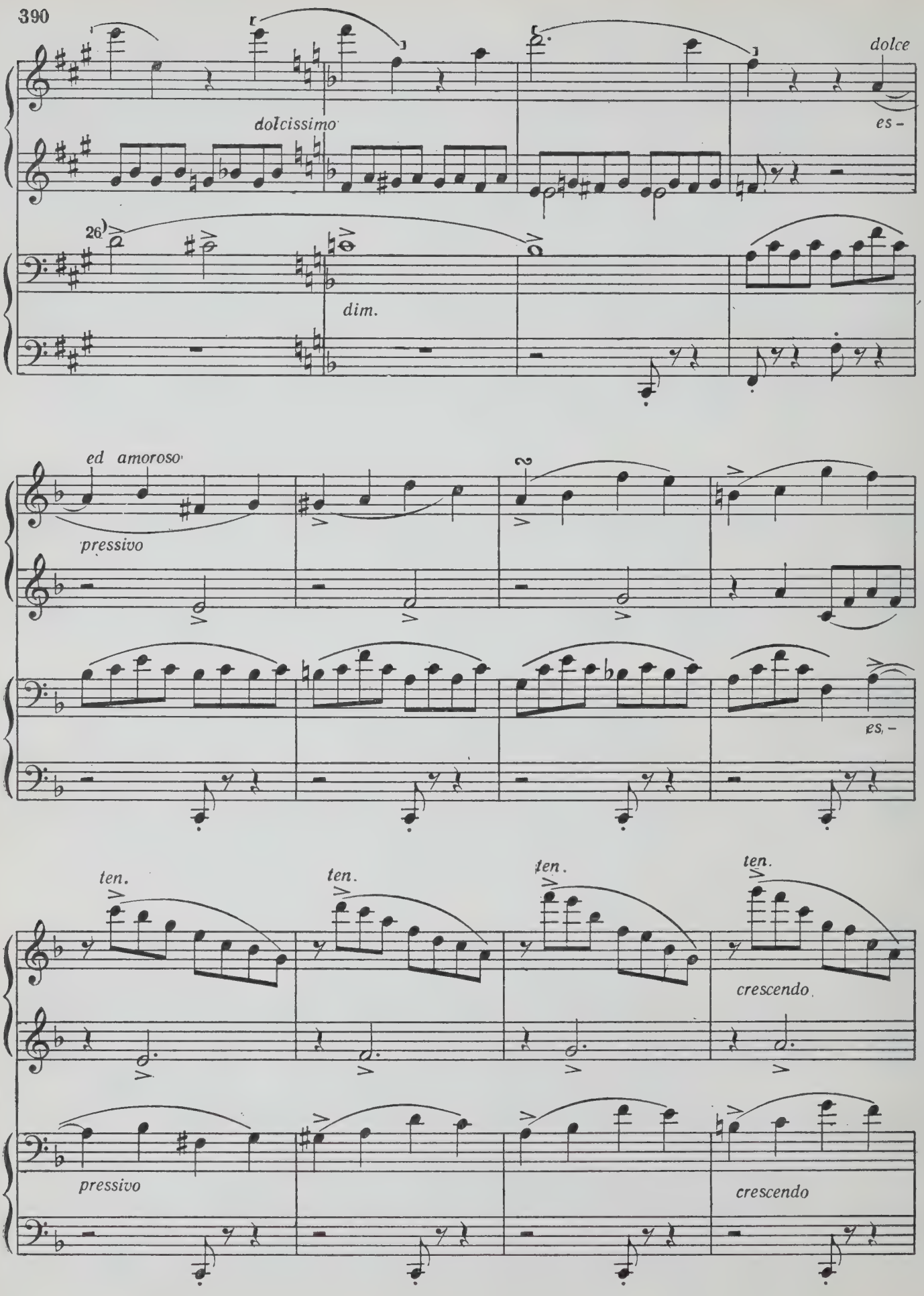

p
p legato
p
staccato
ben marcato ma p
mf legato
8
mf [crescendo]
mf marcato e crescendo

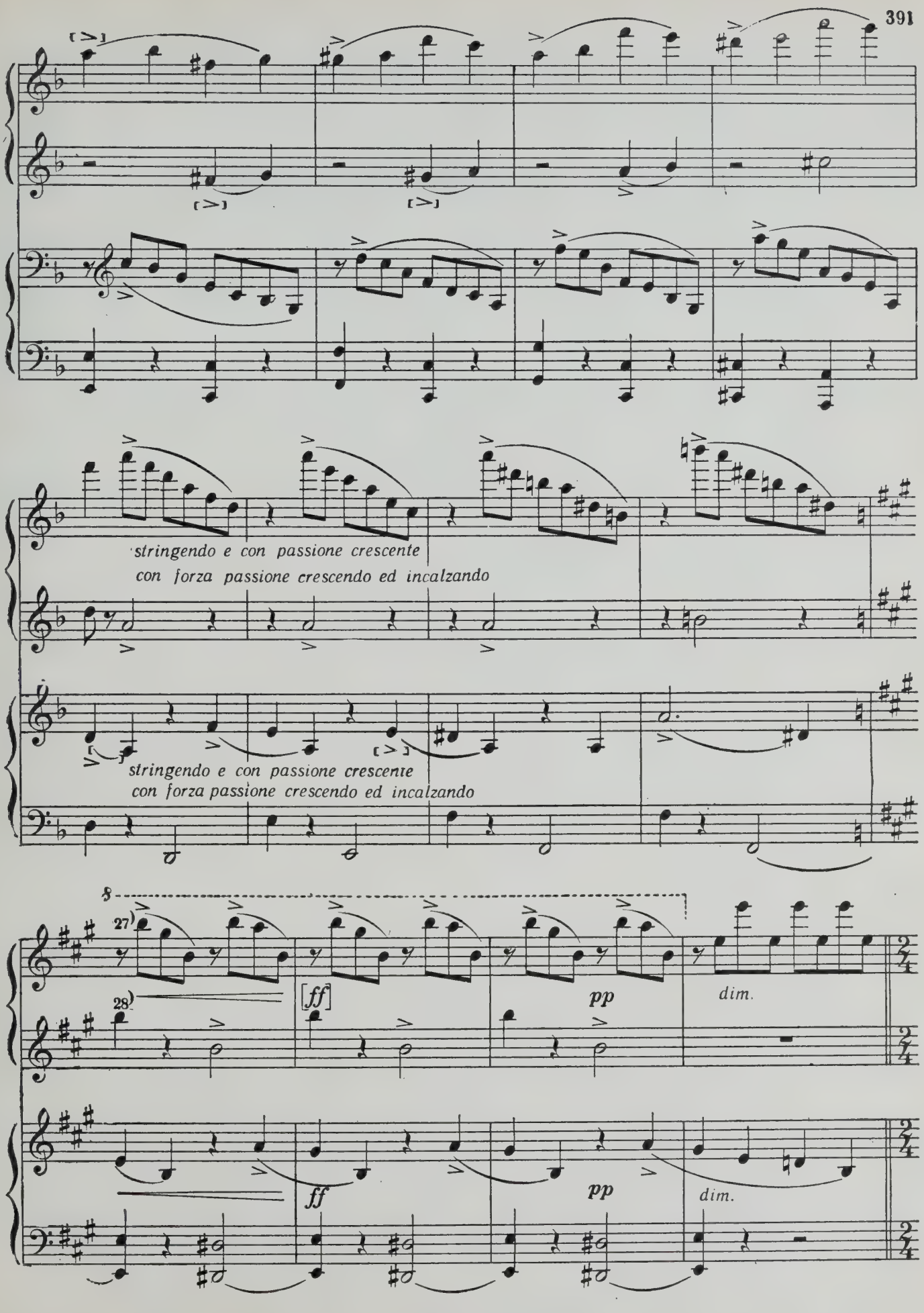

8
f
ff
8
1
2
decrescendo
p marcato
decrescendo
p ma ben accentato

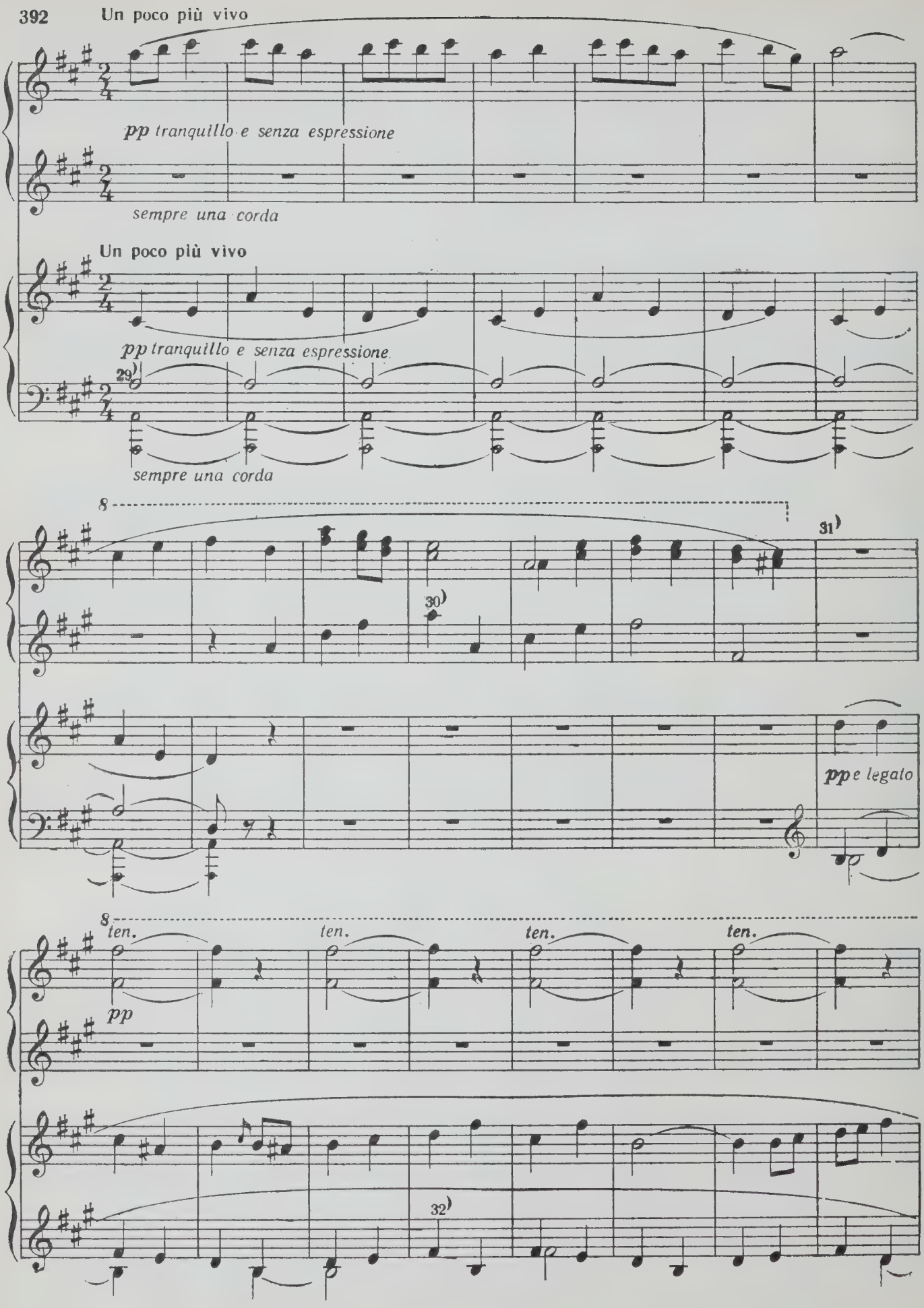

23)
mf
24)
staccato
mf marcato
legato
legato e dolce
marcato
[poco a poco cresc.]
f
poco a
poco
poco a poco cresc.
f
poco a
poco

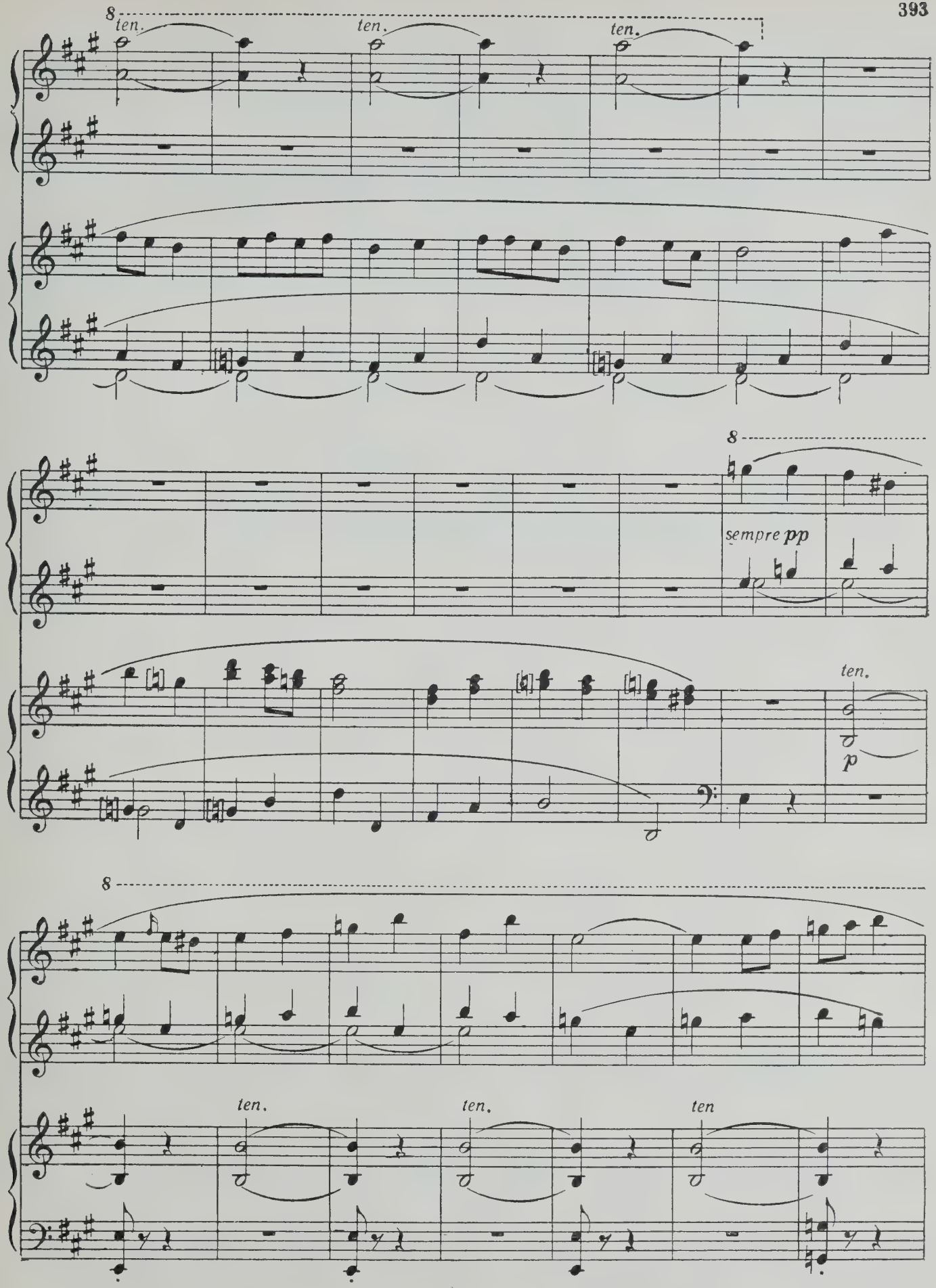

decrescendo
decrescendo
pp
pp
dolce tenuto
25
dolce tenuto

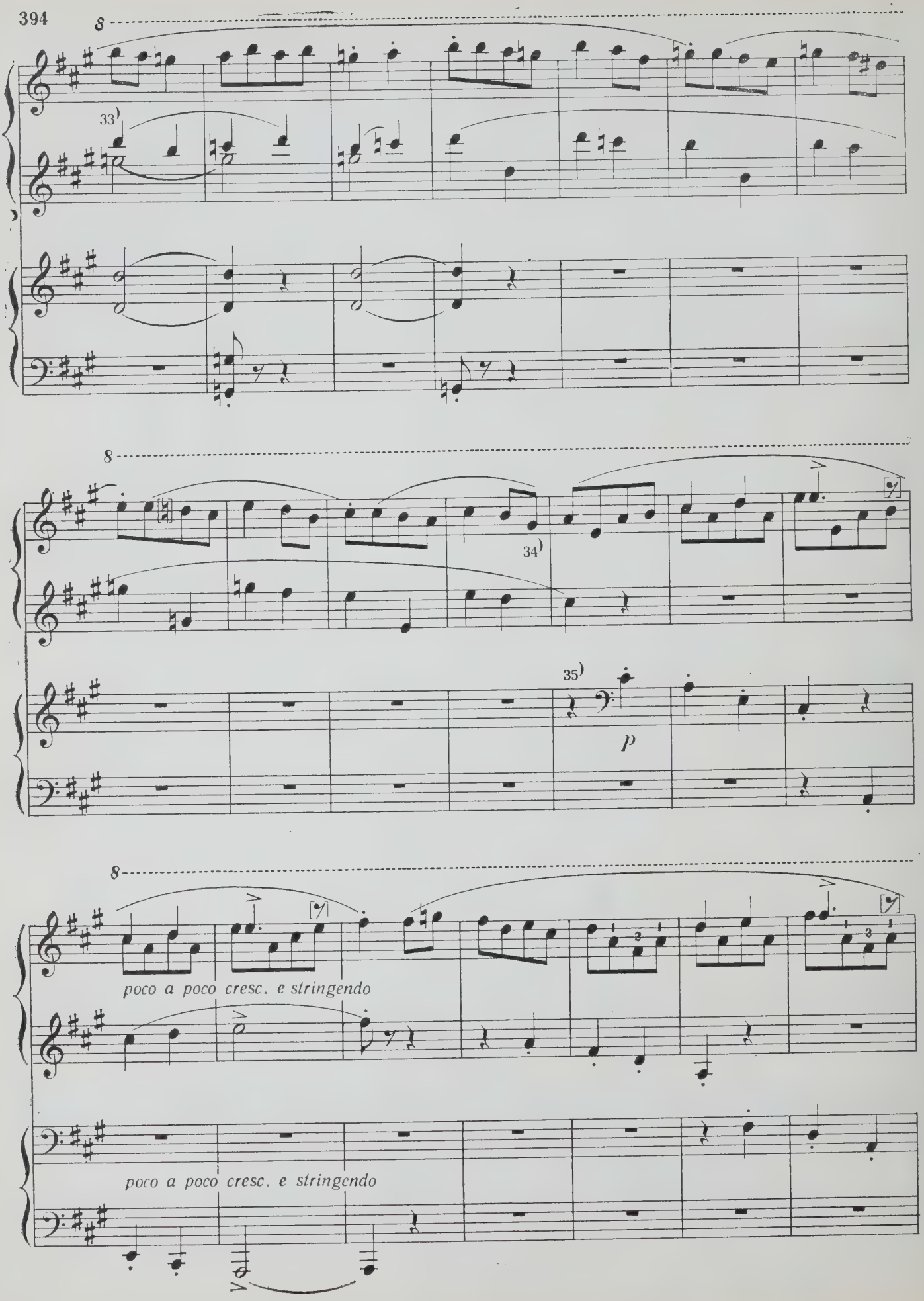

Agitato ed amoroso con molta passione
[p]
Agitato ed amoroso con molta passione
p
crescendo
dim.
[crescendo]


dolcissimo
dolce
es -
26
dim.
ed amoroso
pressivo
es, -
ten.
ten.
ten.
ten.
crescendo
pressivo
crescendo


stringendo e con passione crescente
con forza passione crescendo ed incalzando
stringendo e con passione crescente
con forza passione crescendo ed incalzando
8
27)
28)
[ff]
pp
dim.
ff
pp
dim.


Un poco più vivo
pp tranquillo e senza espressione
sempre una corda
Un poco più vivo
pp tranquillo e senza espressione
29)
sempre una corda
8
30)
31)
pp e legato
8
ten.
ten.
ten.
ten.
pp
32)


8
ten.
ten.
ten.
8
sempre pp
ten.
p
8
ten.
ten.
ten


8
33)
8
34)
35)
p
8
poco a poco cresc. e stringendo
poco a poco cresc. e stringendo

8

8

Più mosso

ff

Più mosso

36) *ff marcato*

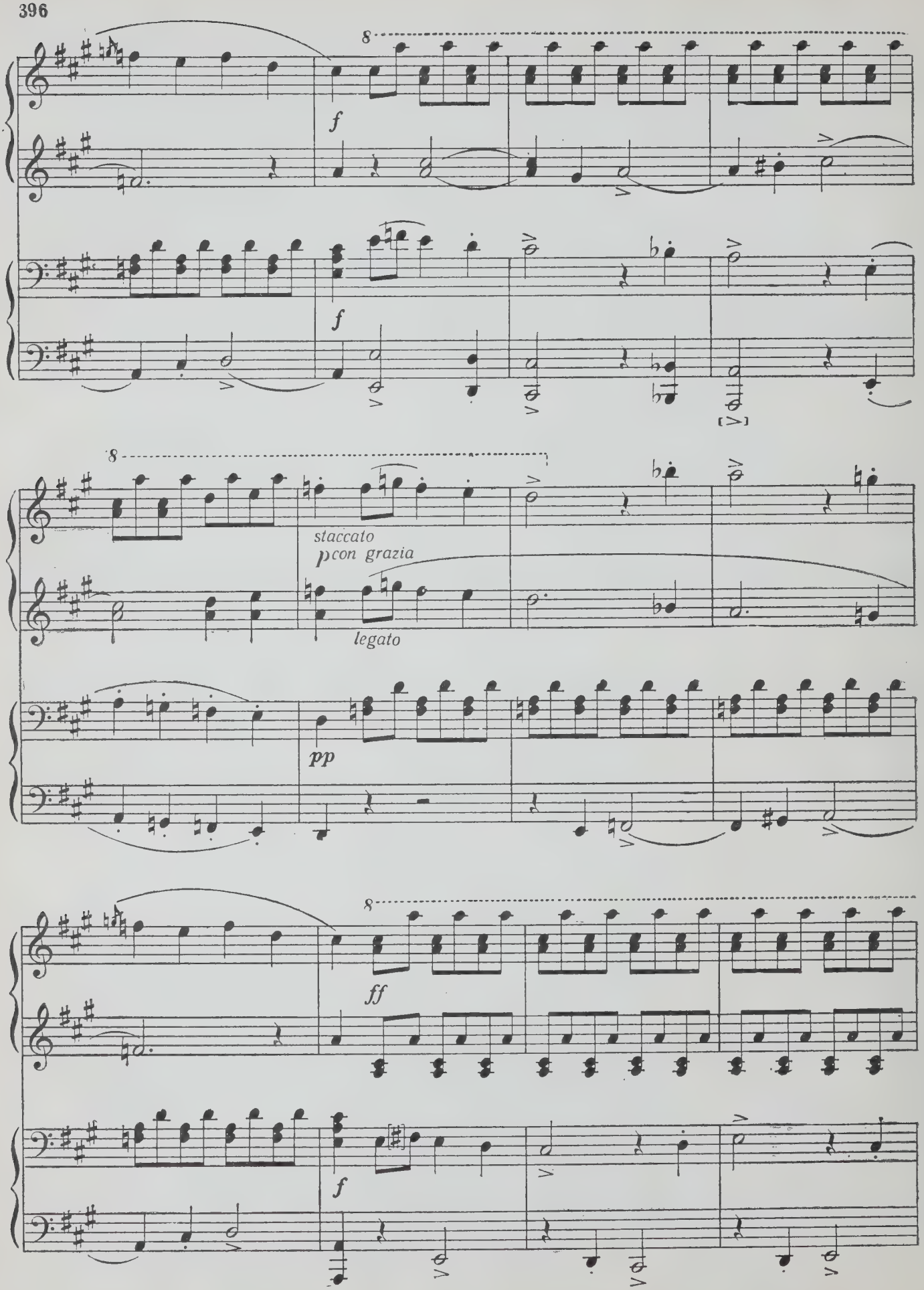
8

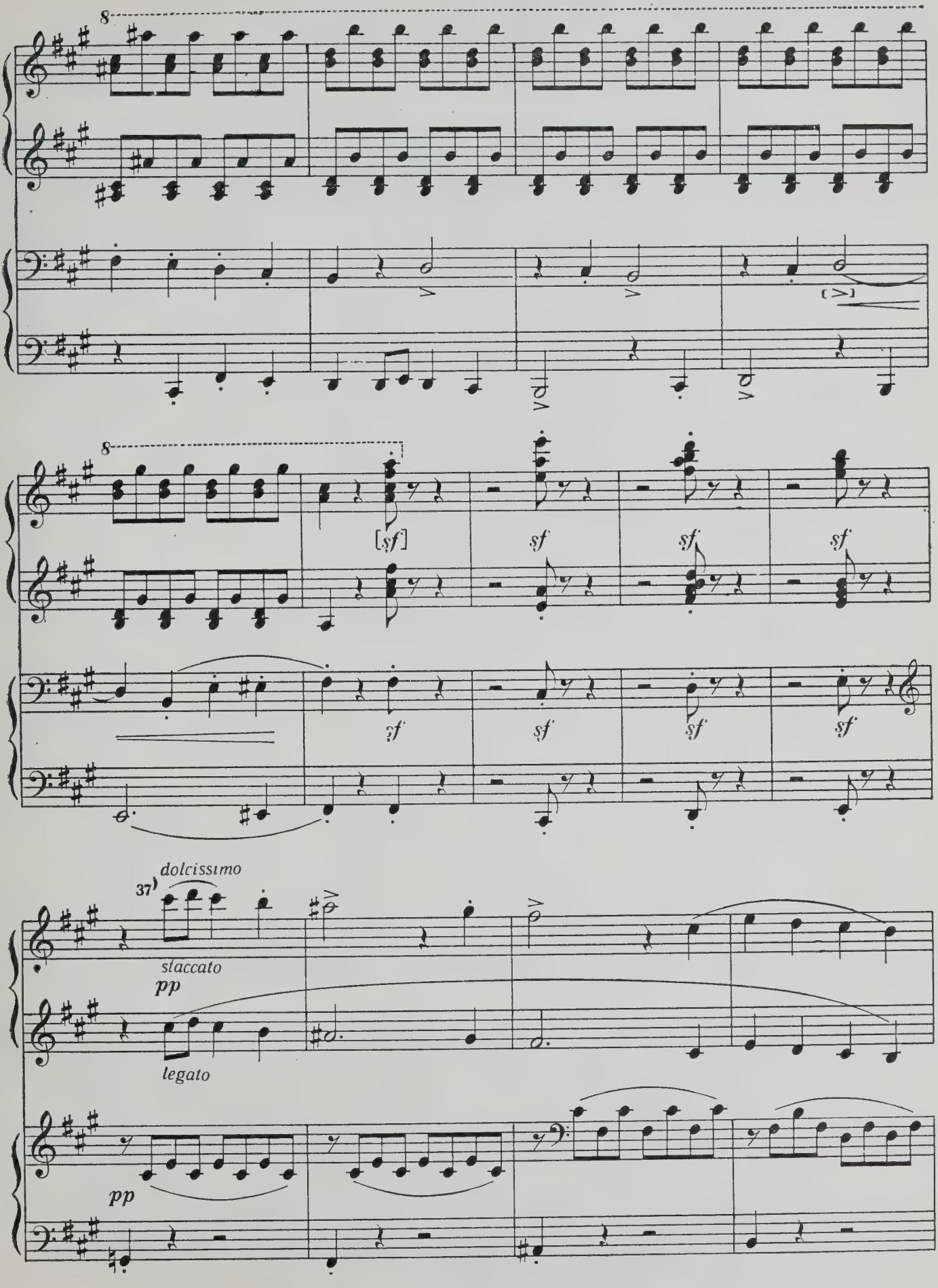
staccato

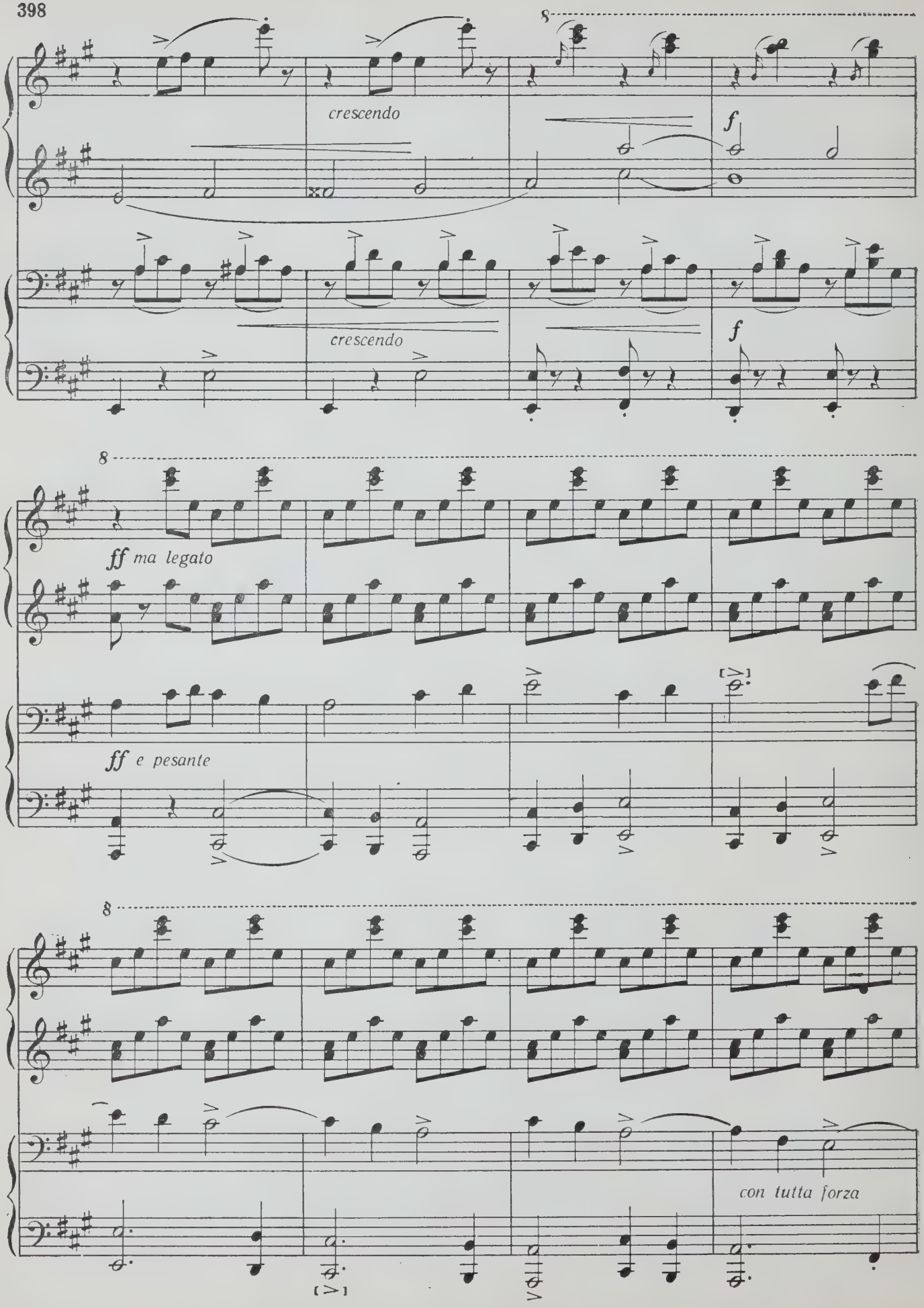
p con grazia

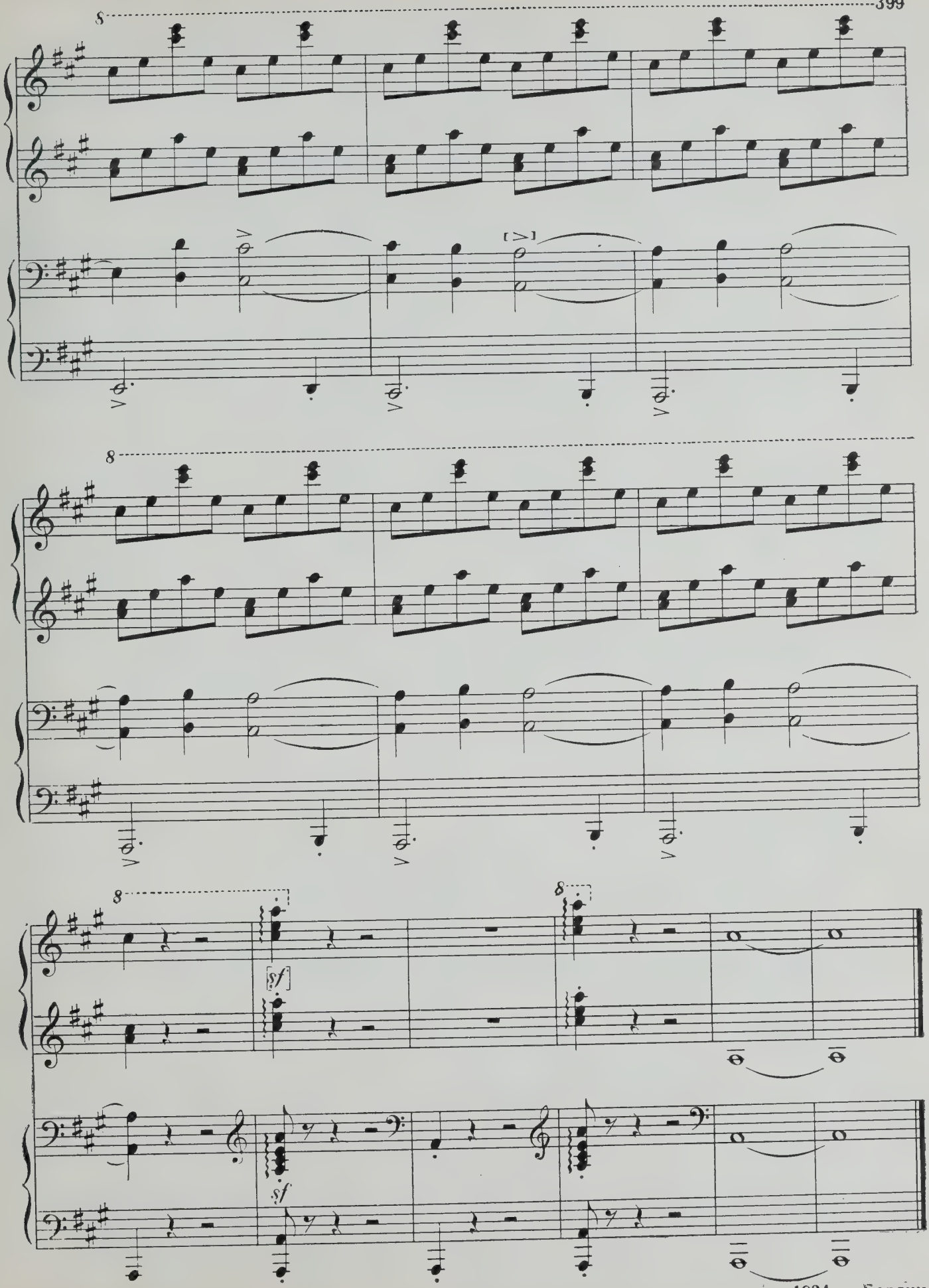
legato

pp


8
f
f
8
staccato
p con grazia
legato
pp
8
ff
f

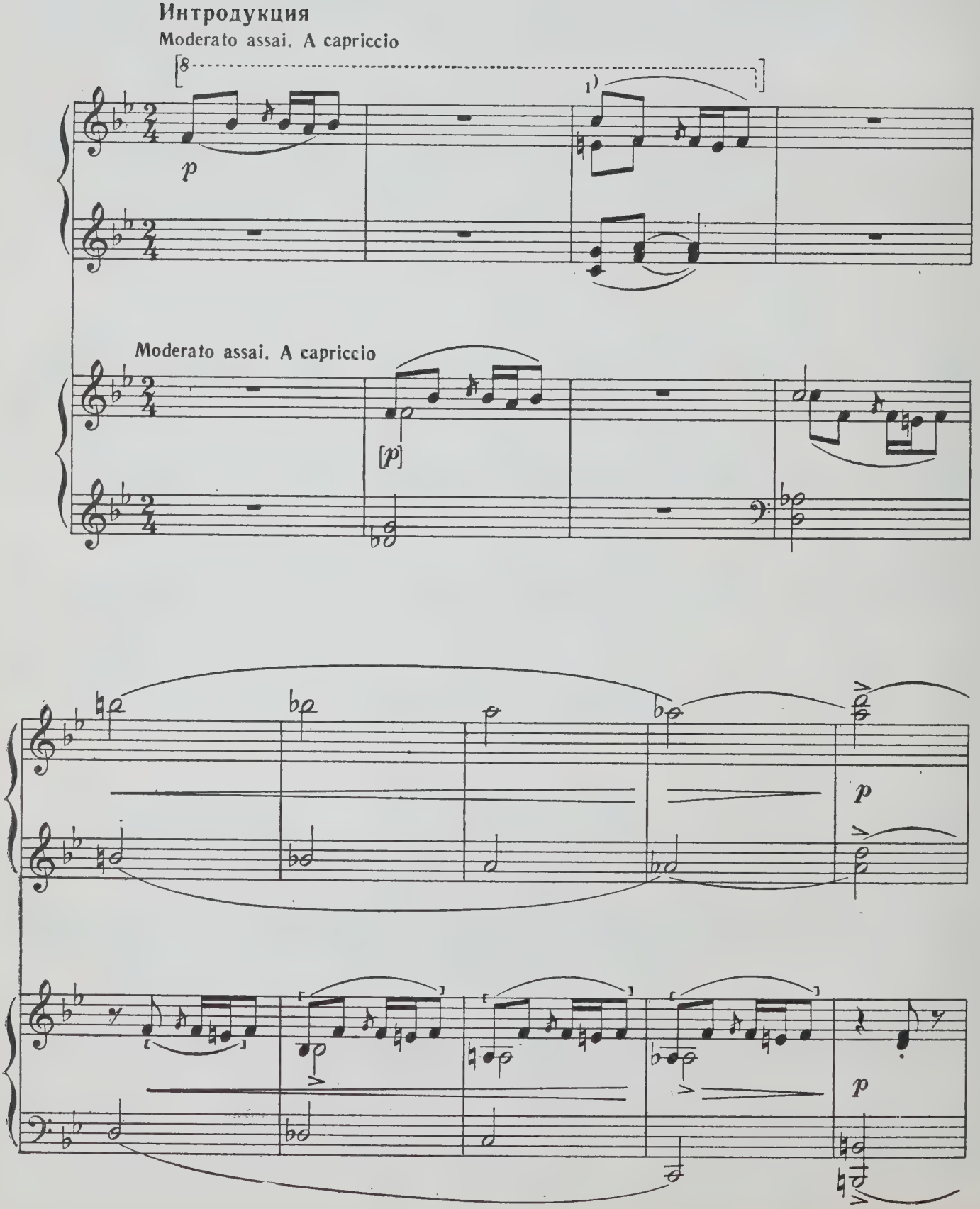

8
8
[sf]
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
37
dolcissimo
staccato
pp
legato
pp

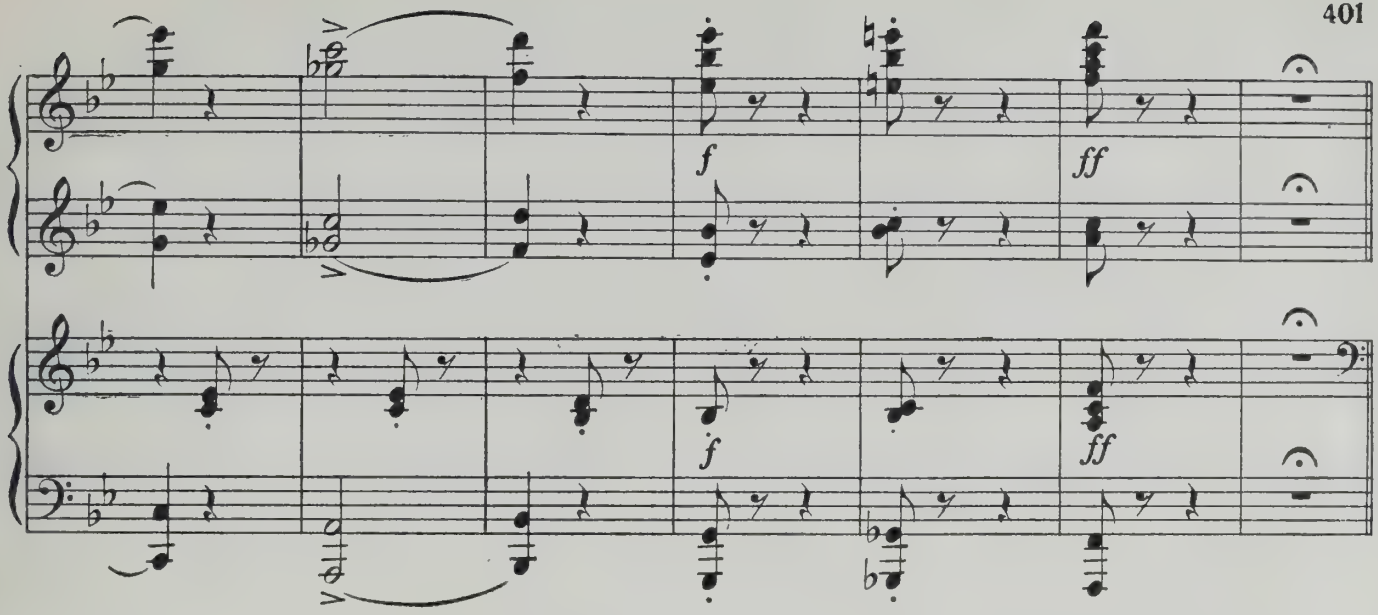

8
crescendo
f
crescendo
f
8
ff ma legato
ff e pesante
8
con tutta forza

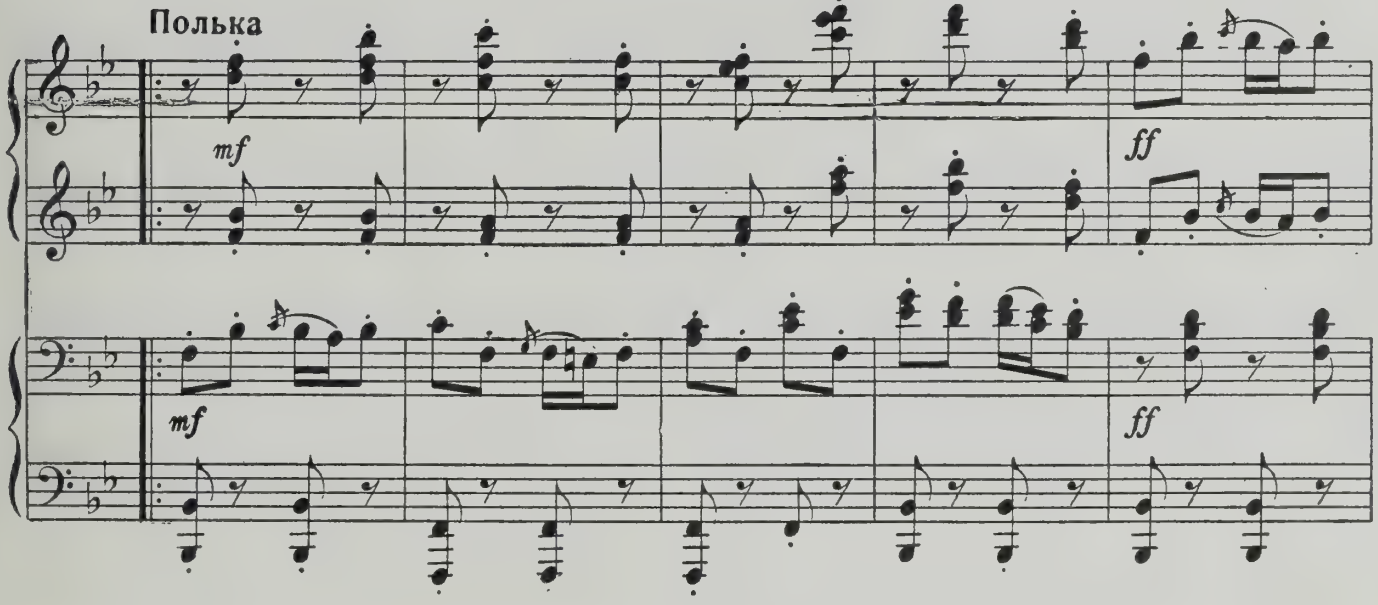


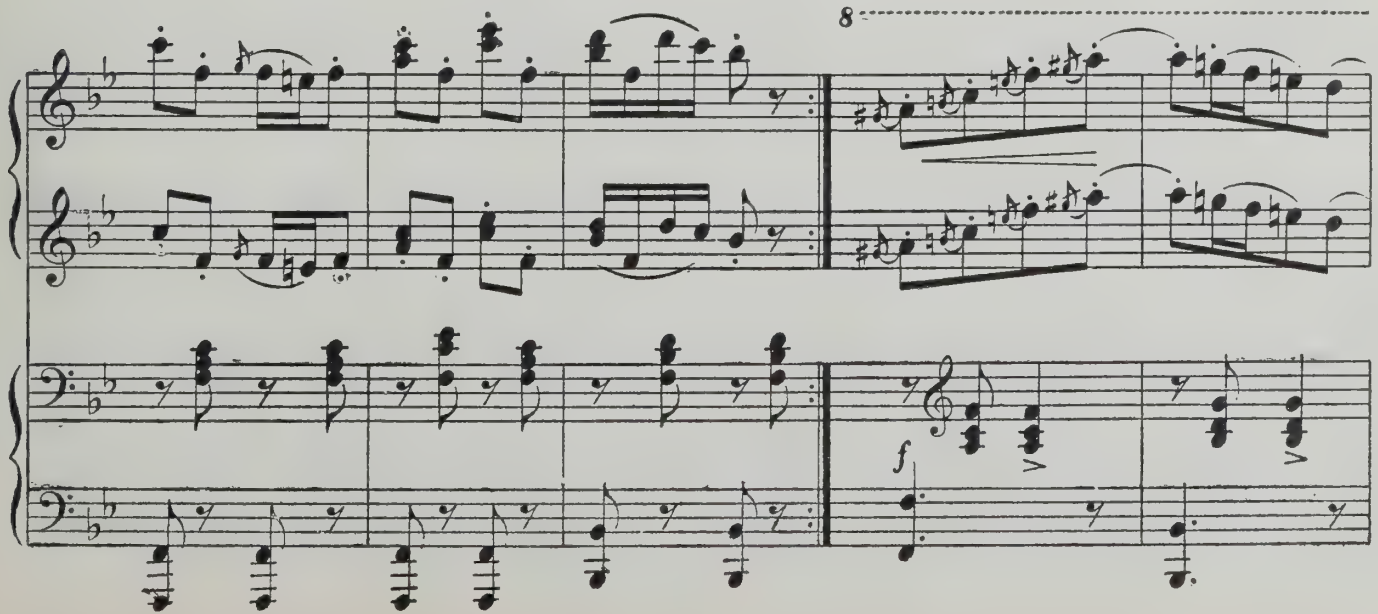
1834 г. Берлин

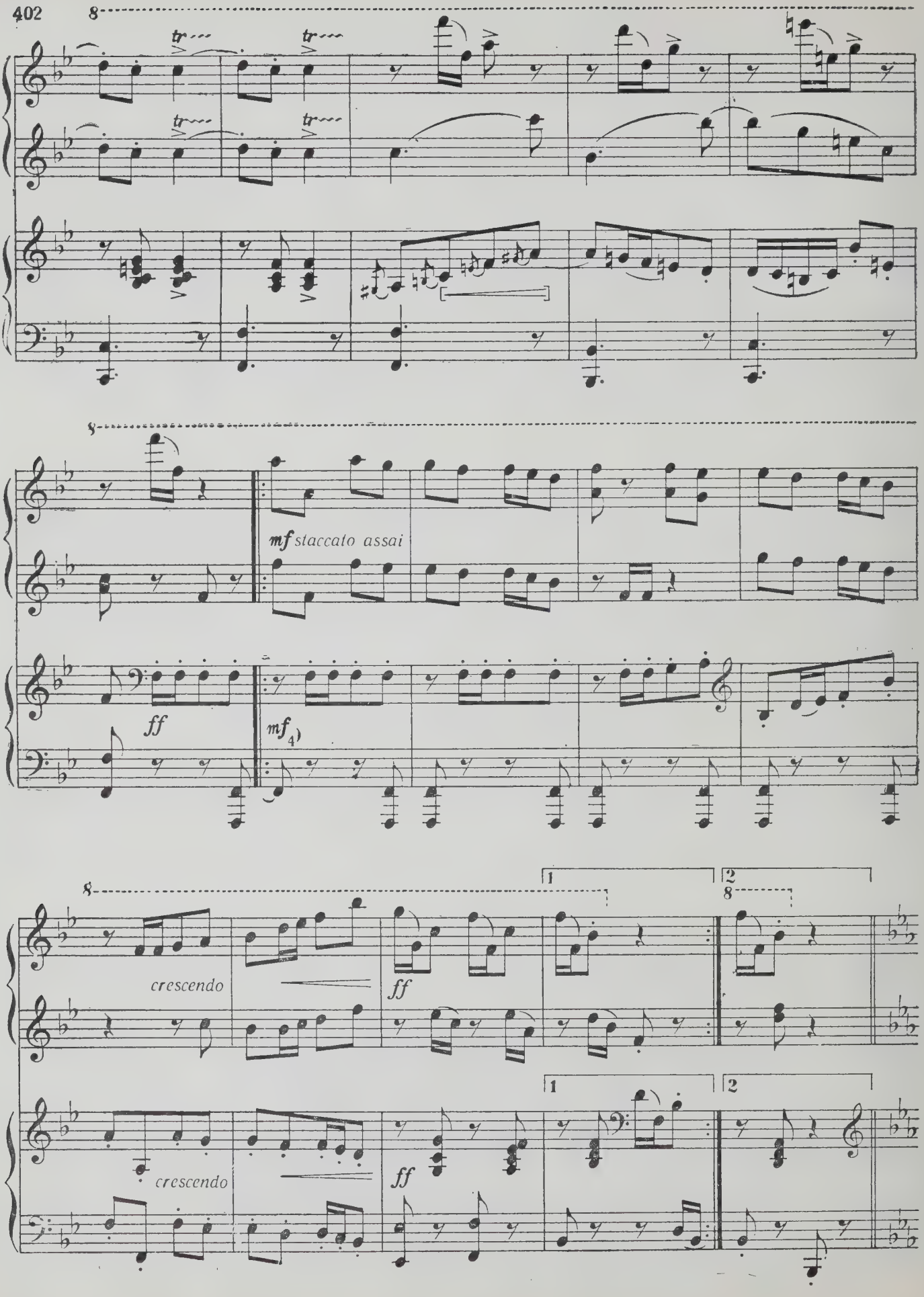
ПОЛЬКА

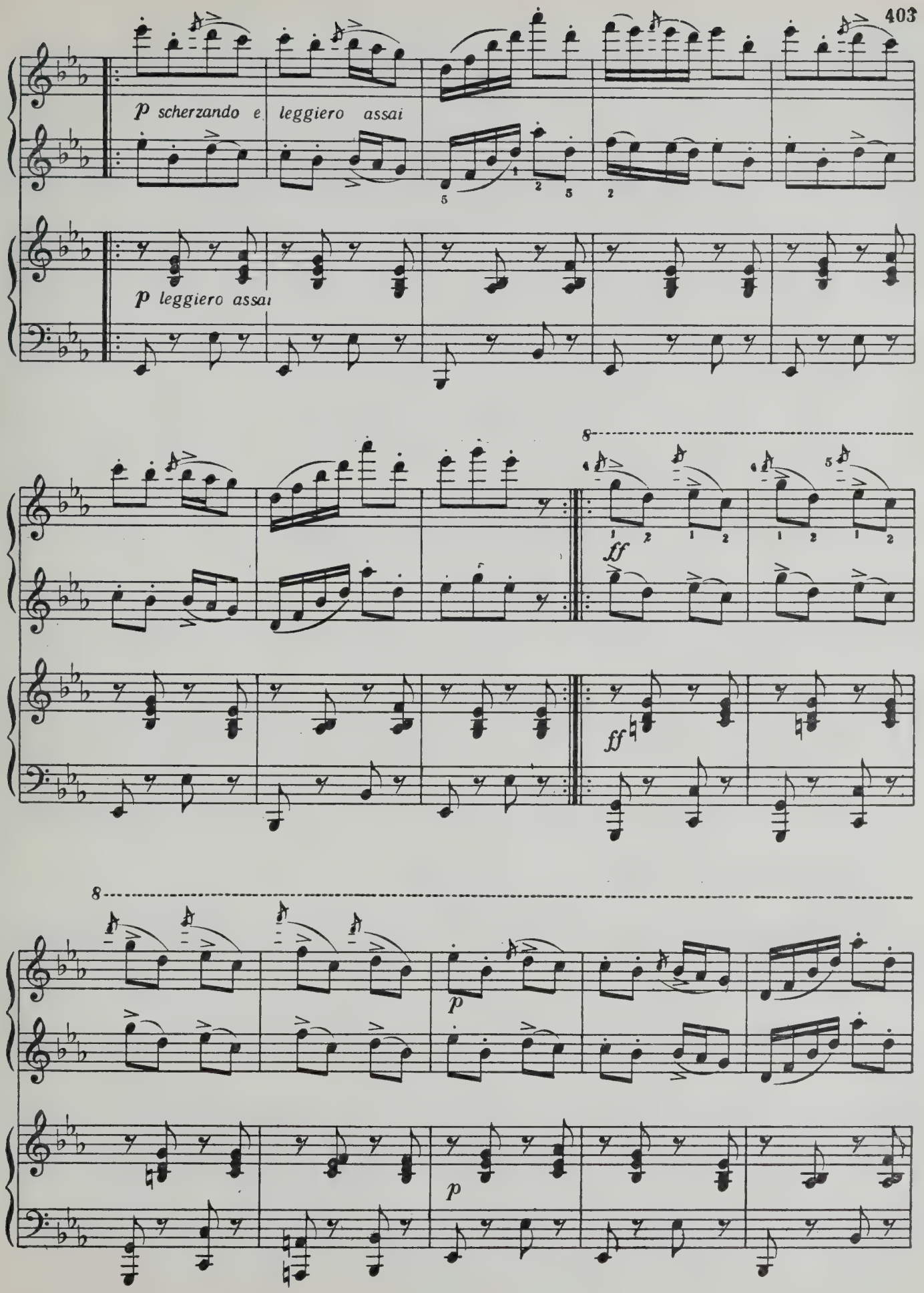

Интродукция
Moderato assai. A capriccio
8
p
Moderato assai. A capriccio
[p]
p
p

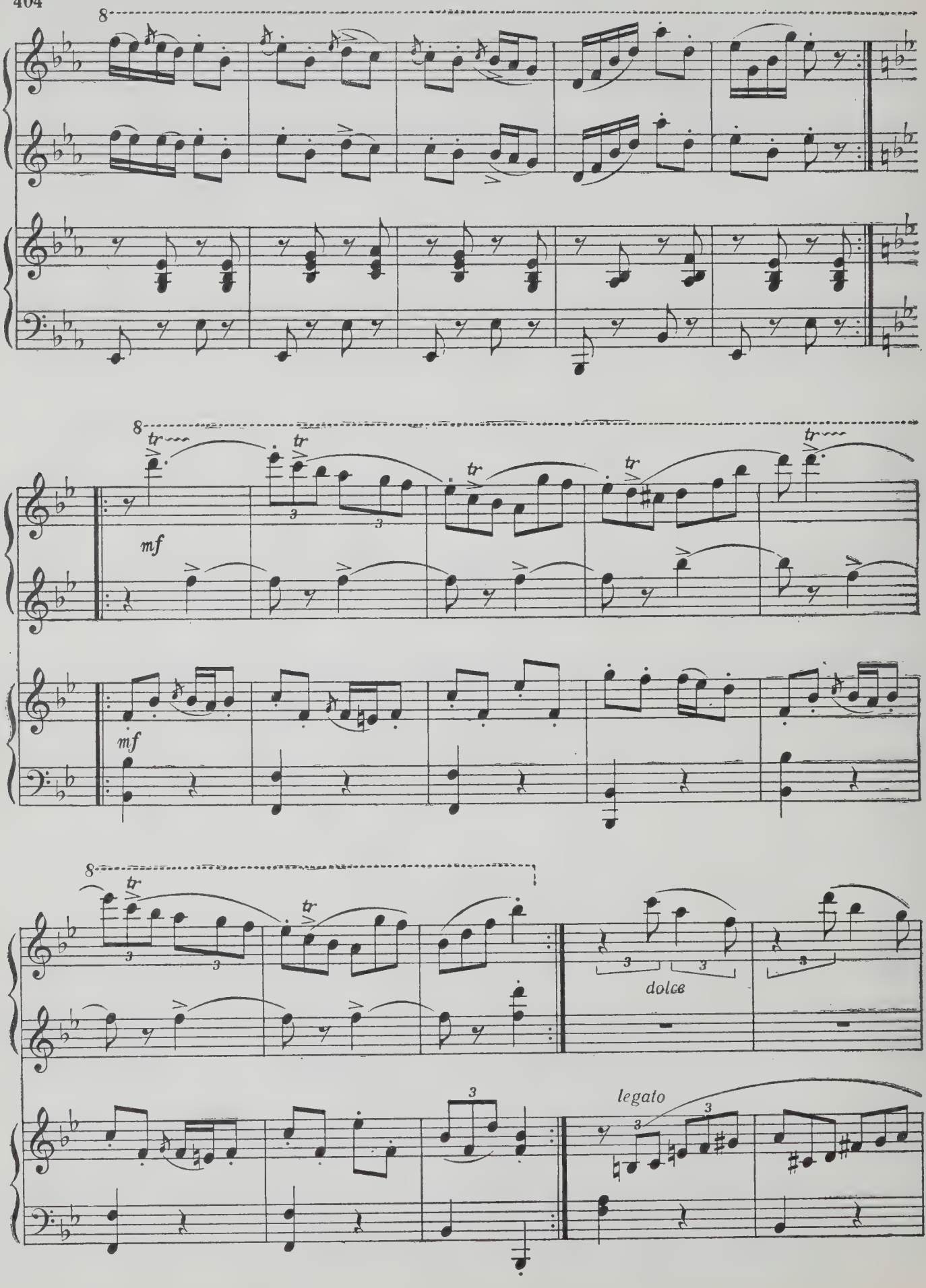

f
ff
f
ff

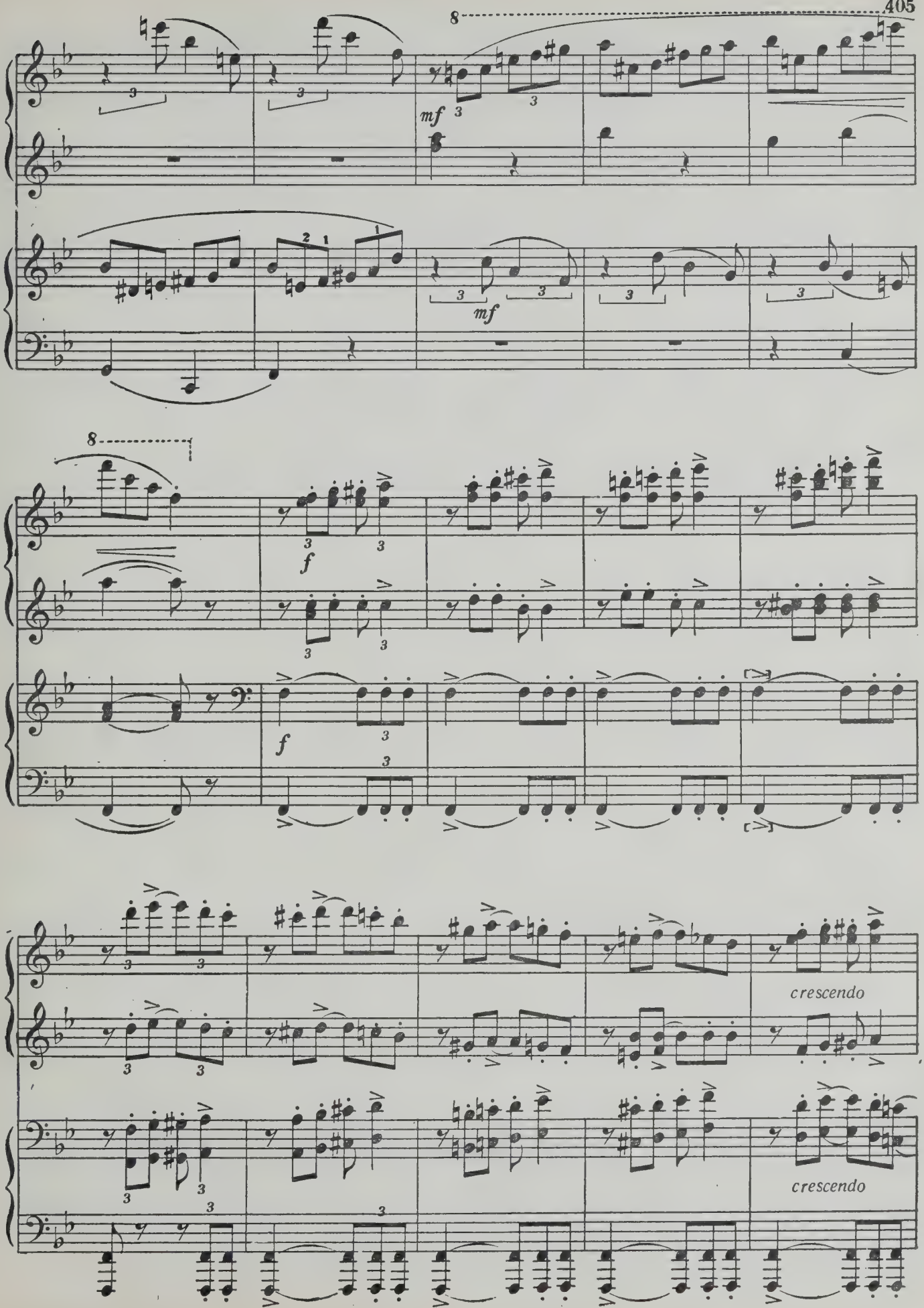

Полька
mf
ff
mf
ff

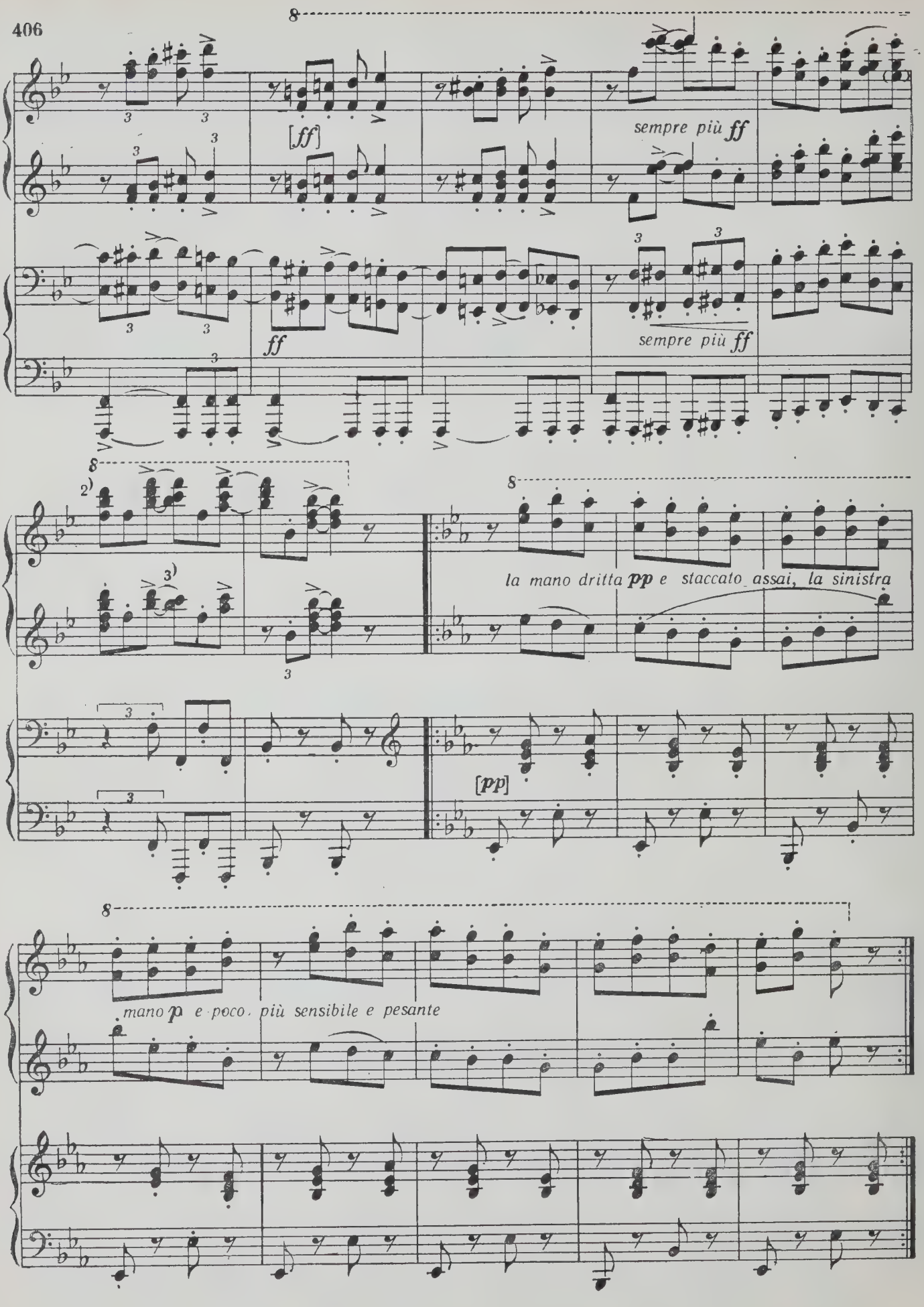

8
f

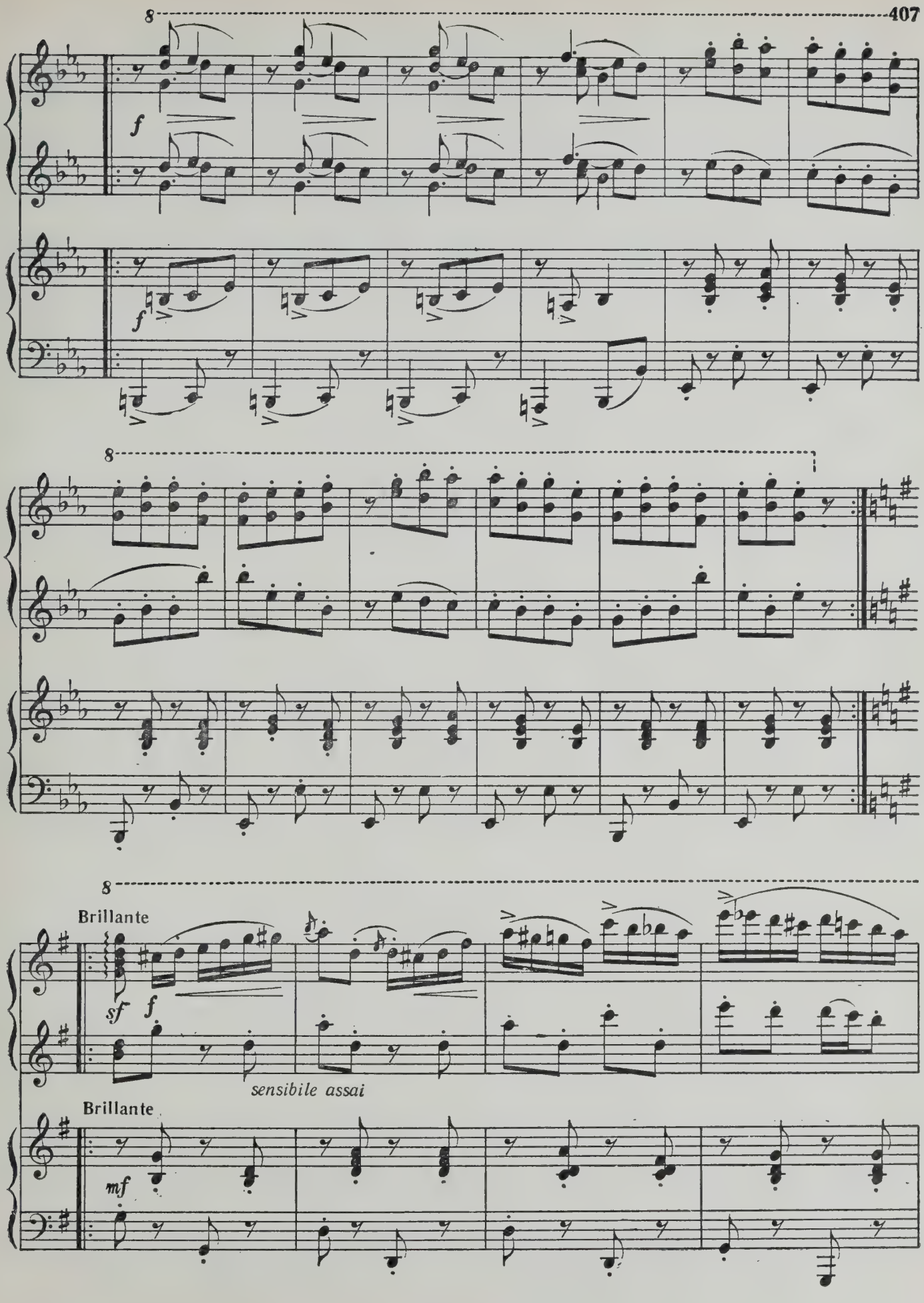

8
tr
tr
tr
tr
8
mf staccato assai
ff
mf
8
1
2
8
crescendo
ff
1
2
crescendo
ff

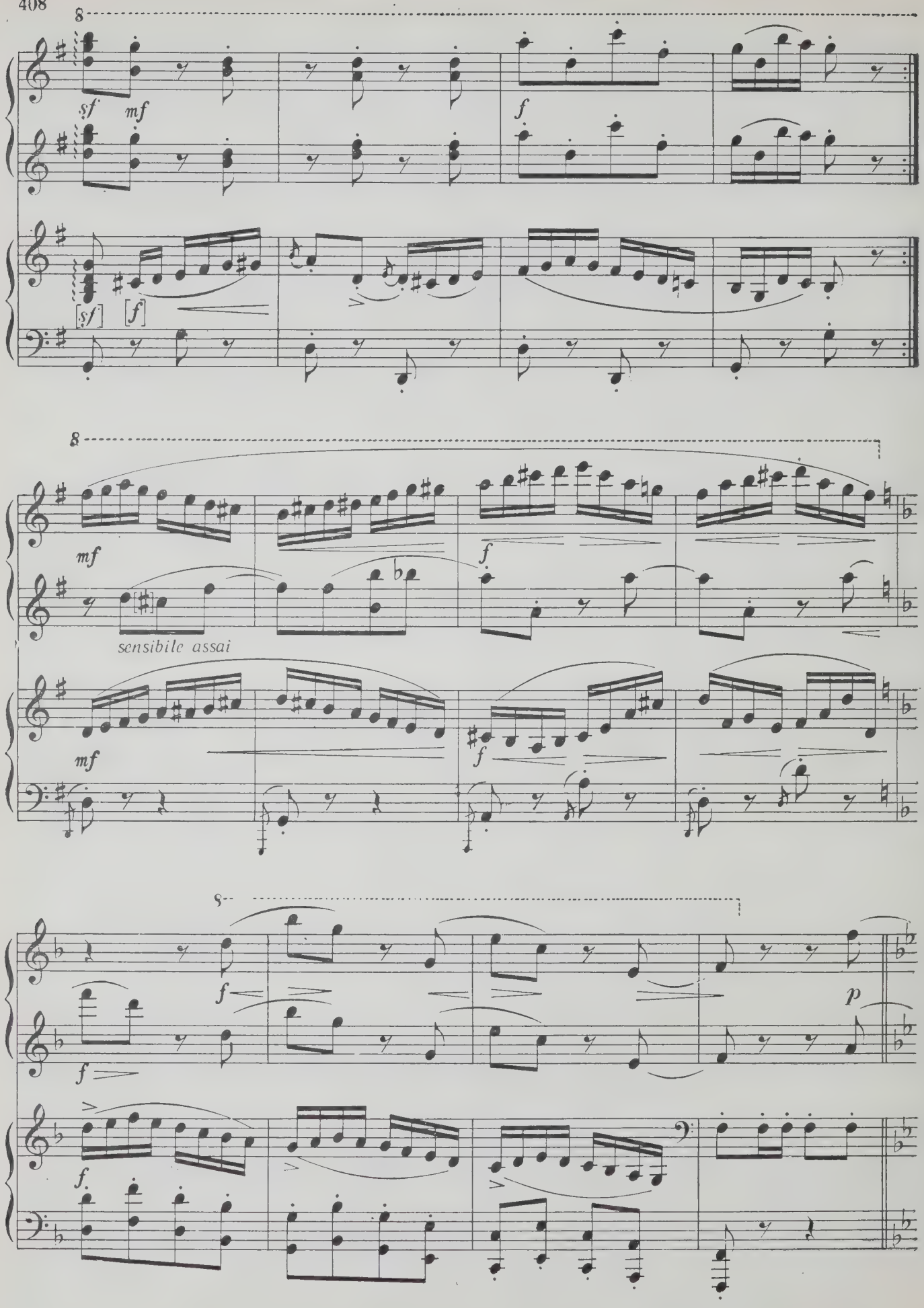

p scherzando e leggiero assai
p leggiero assai
8
ff
ff
8
p
p

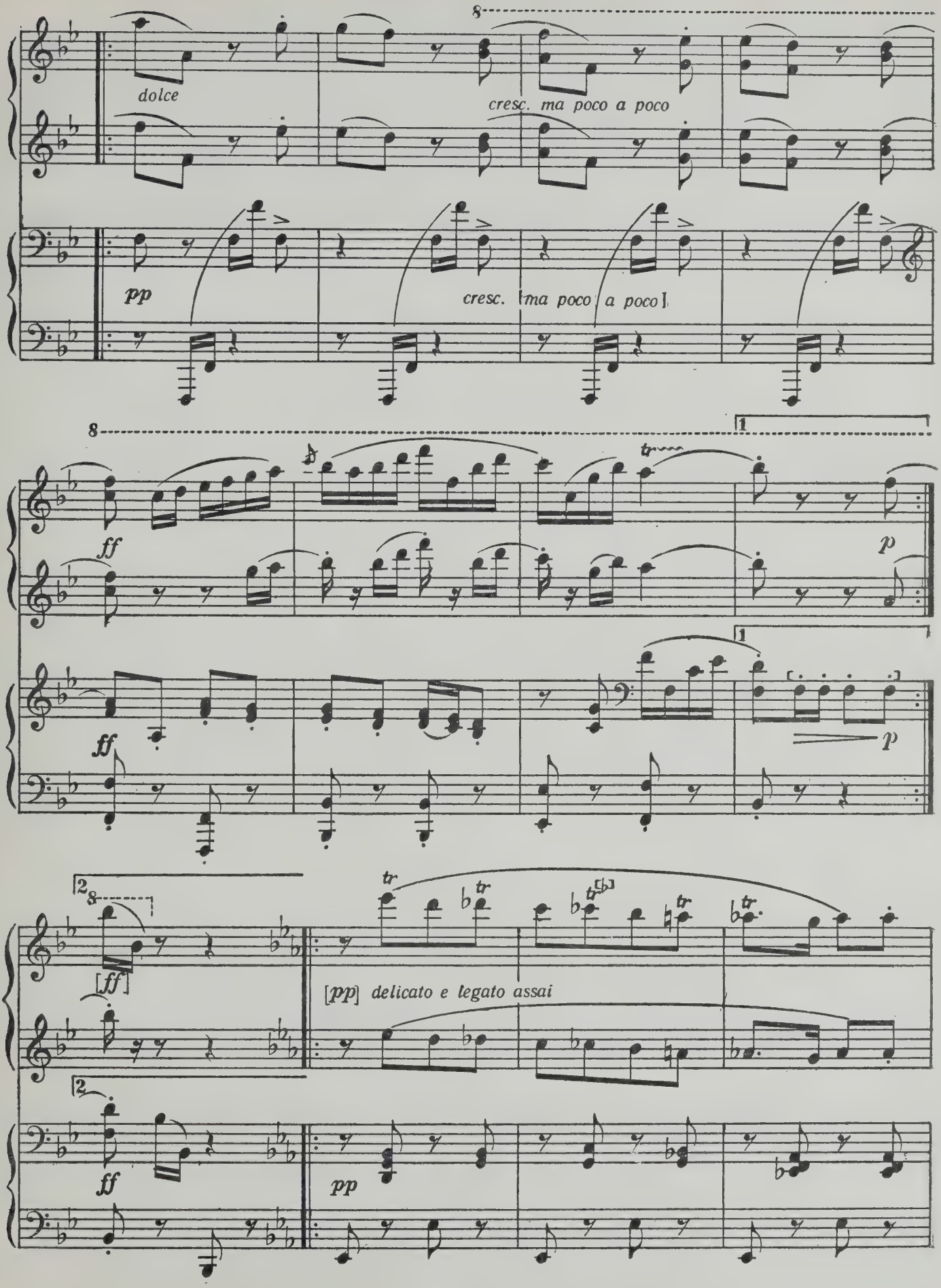

8
8
mf
mf
8
dolce
legato

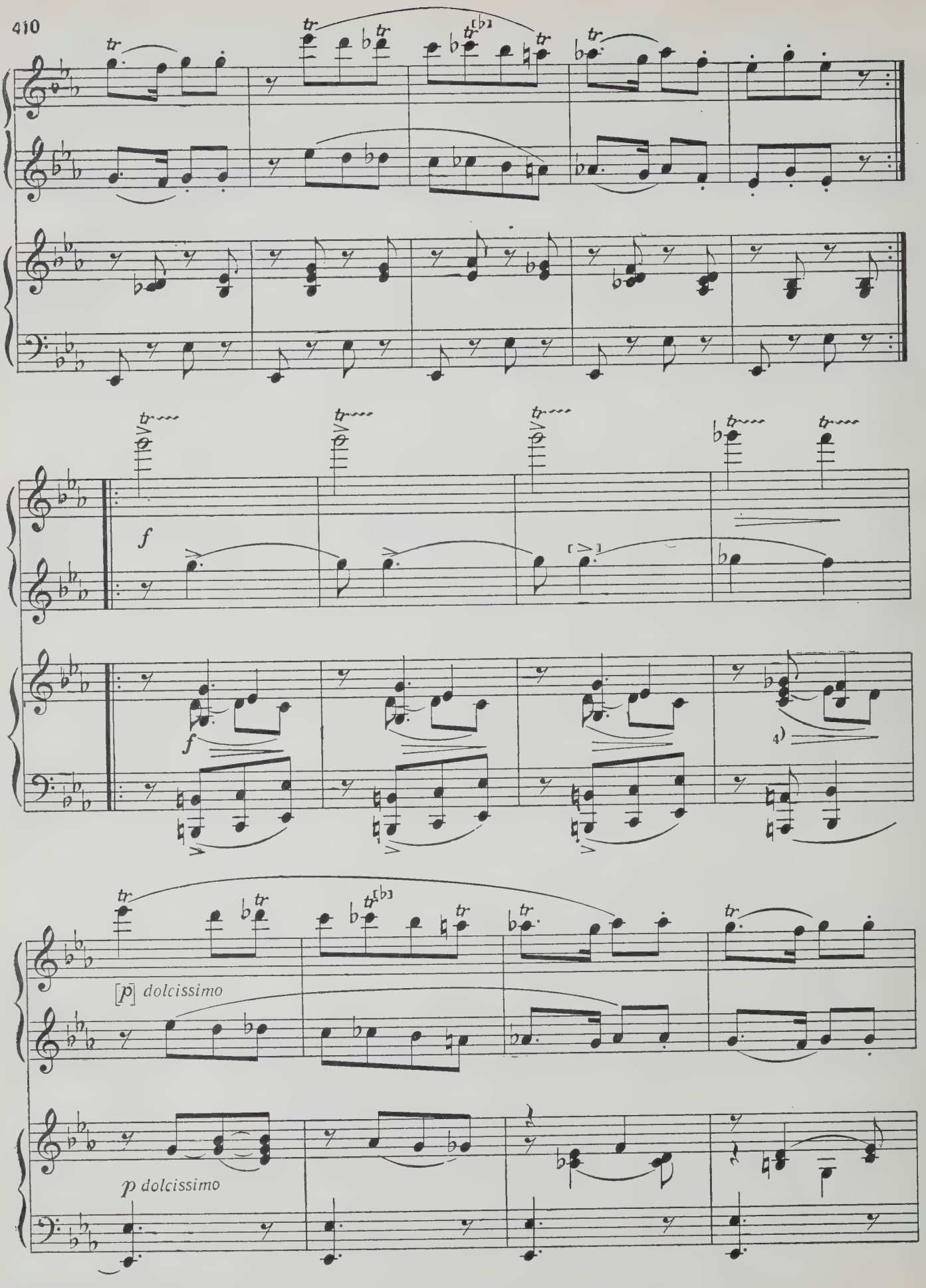

8
mf
mf
8
f
f
crescendo
crescendo

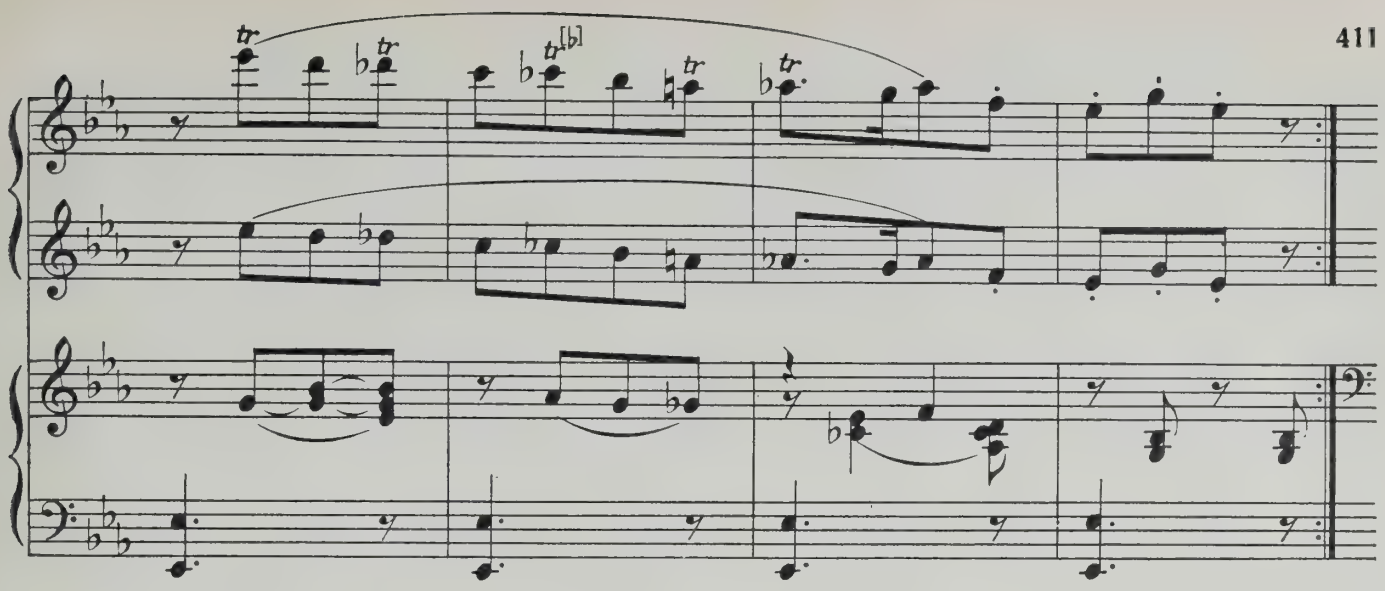

8
[ff]
sempre più ff
ff
sempre più ff
8
2)
3)
8
la mano dritta pp e staccato assai, la sinistra
[pp]
8
mano p e poco più sensibile e pesante


8
f
f
8
8
Brillante
sf
f
sensibile assai
Brillante
mf

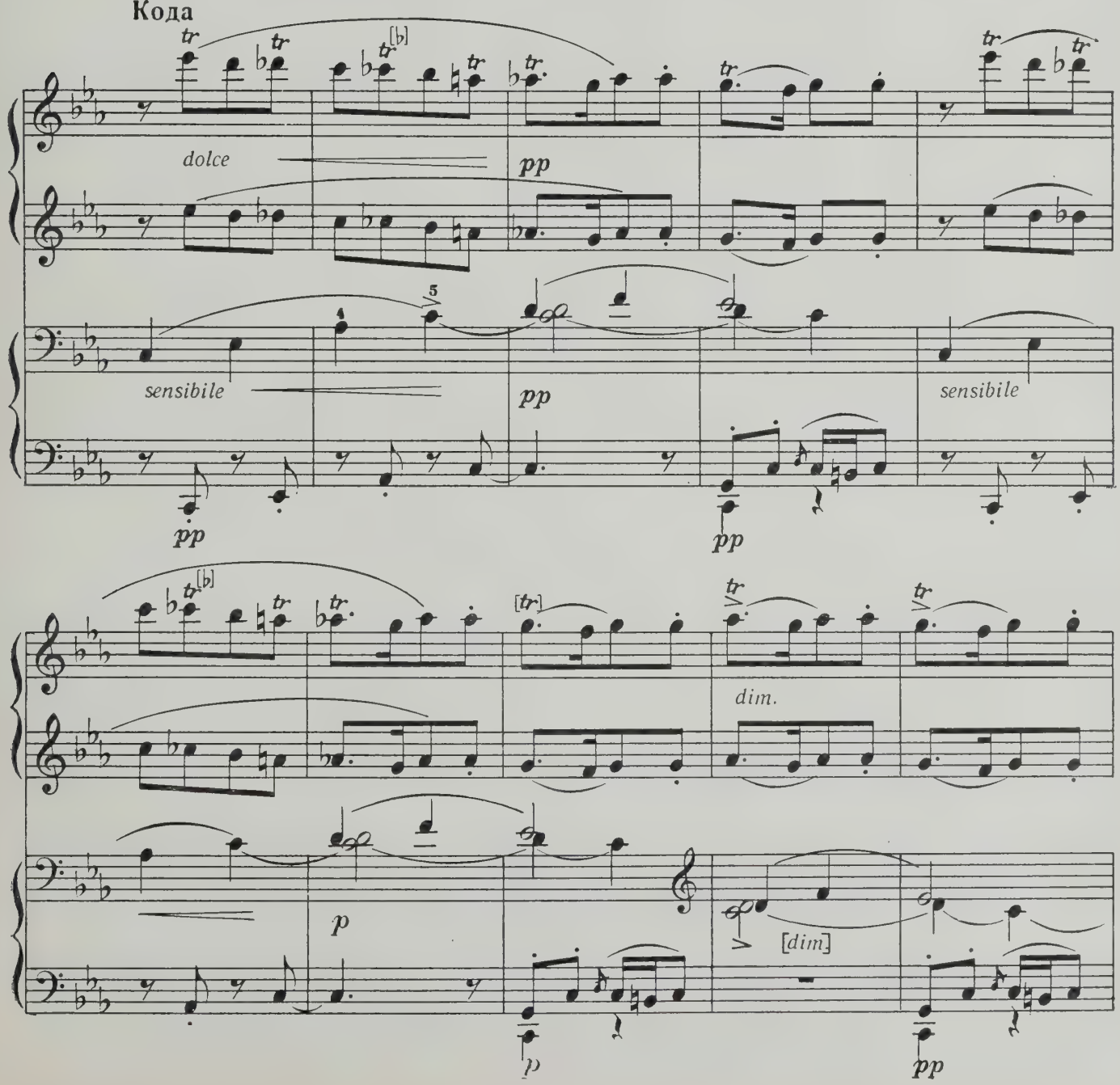

8
sf
mf
f
[sf]
[f]
8
mf
f
sensibile assai
mf
f
8
f
p
f
f

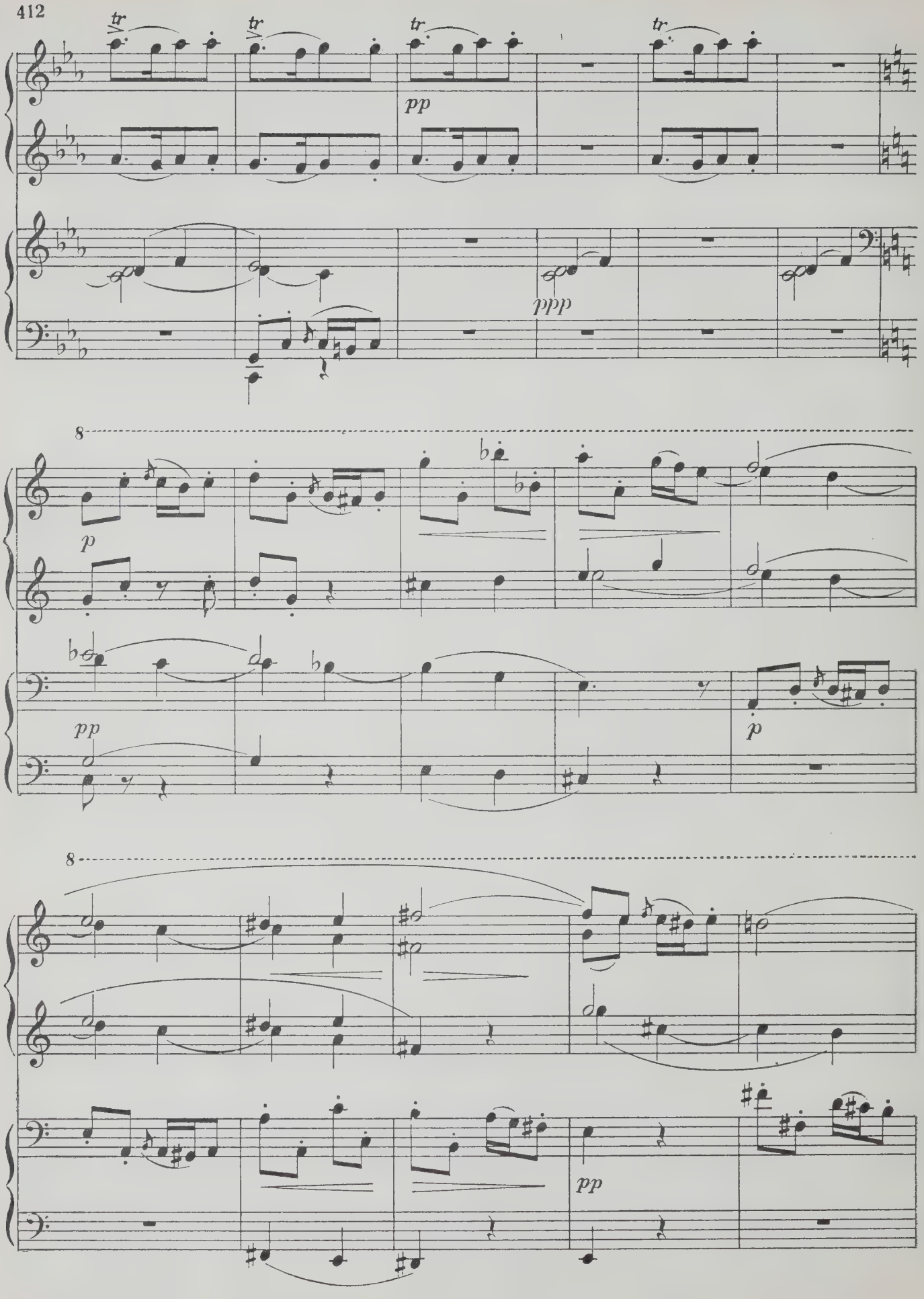

dolce
cresc. ma poco a poco
pp
cresc. [ma poco a poco]
ff
p
ff
p
[ff]
[pp] delicato e legato assai
ff
pp

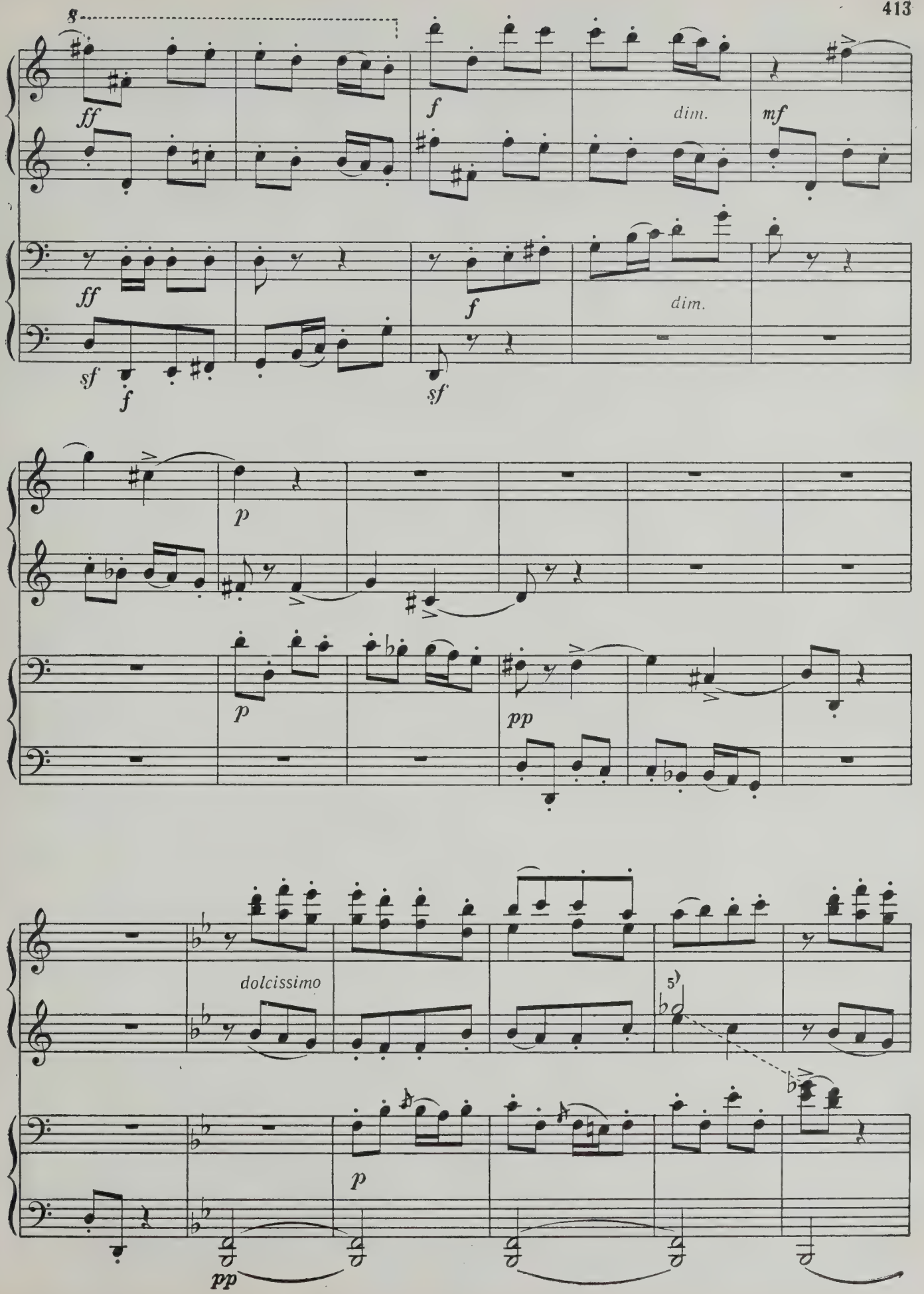

f
f
4)
[p] dolcissimo
p dolcissimo

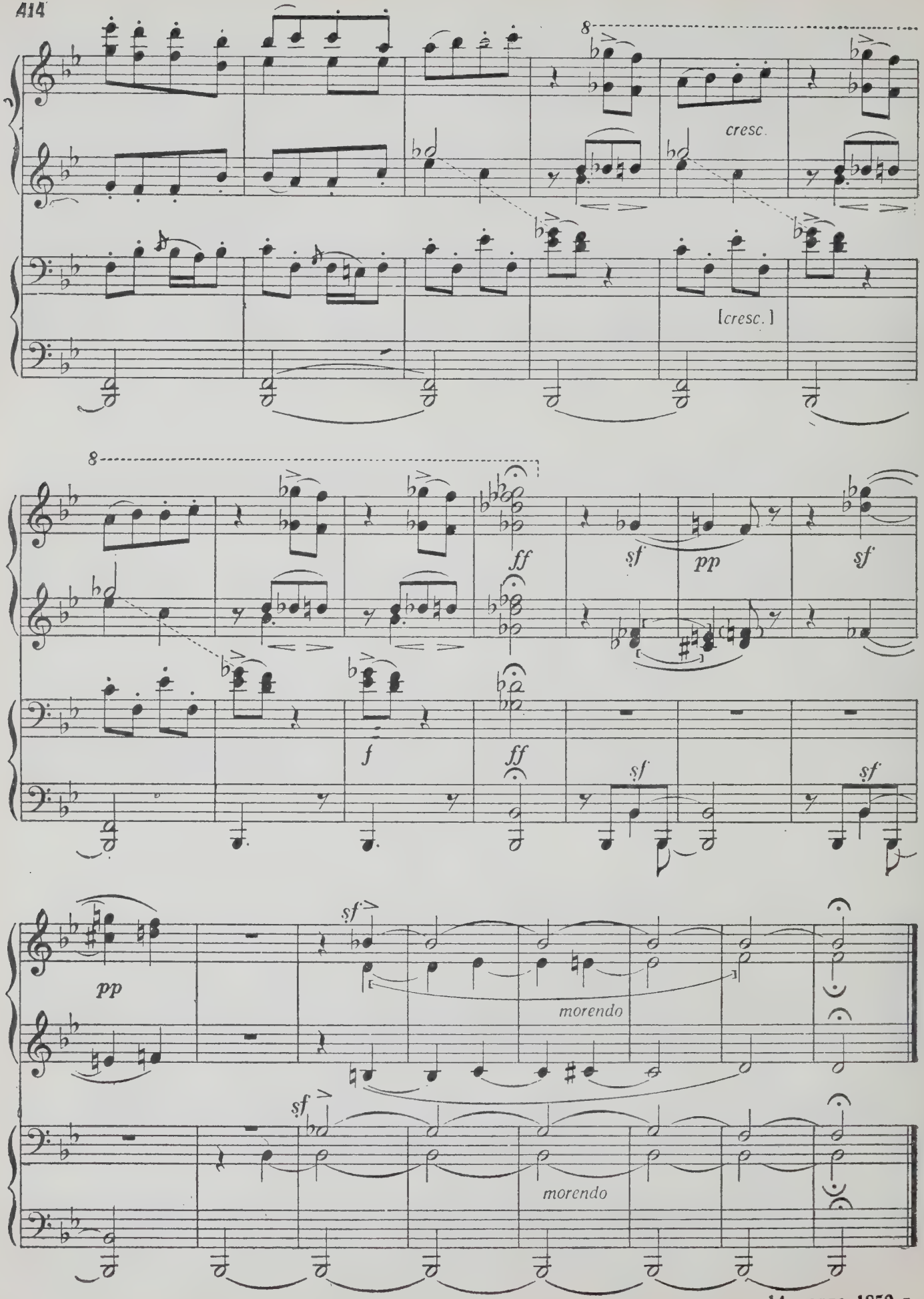


Кода




tr
tr
tr
tr
pp
ppp
8
p
pp
p
8
pp


8
ff
f
dim.
mf
ff
f
dim.
sf
f
sf
p
p
pp
dolcissimo
5
p
pp



14 марта 1852 г.

КОММЕНТАРИИ

ВАРИАЦИИ НА СОБСТВЕННУЮ ТЕМУ

В камерном музыкальном наследии М. И. Глинки имеется не малое число произведений, о которых нет упоминания ни в автобиографических материалах, ни в письмах композитора, по крайней мере — найденных и опубликованных до настоящего времени. К числу таких произведений относятся Вариации F-dur Глинки, автограф которых хранится в Рукописном отделе Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде * (Арх. Глинки, № 46). И если бы не словесные пометки автора, которыми в довольно большой мере снабжен автограф Вариаций, исследователи были бы лишены возможности более или менее обоснованно судить о времени и обстоятельствах написания Глинкой этого произведения.

Название Вариаций в автографе таково: «Variation[s] sur [un] thème composé[e]s par M. Glinka. Dédié[es] à... ich werde es nicht sagen» [Вариации на тему, сочиненные М. Глинкой. Посвящены... я этого не скажу]. В верхнем правом углу рукописи надпись: «хорошенько разбирайте, ноты переписаны скверно и не поставлены одна напротив другой, как должно». Ниже, в тексте первых двух вариаций, имеются отдельные замечания на немецком и французском языках, где дважды упоминается имя Майера. Над 4—5 тактами второй вариации автором помечено: «Diese Variation ist lieb[...] [конец слова неразборчив] von Mayer» [первоначально было «ist von Mayer»]. В конце страницы, у 16 такта той же вариации, надпись: *Ce passage est de Mayer* [Этот пассаж принадлежит Майеру]. Остальные замечания, судя по их содержанию и характеру, являются, повидимому, записью указаний и советов, которые получал Глинка от своего учителя в ходе работы над Вариациями. «Echt deutsch» [Совсем по-немецки]. «Die erste Stimme in dieser Variation spielt das Thema, welche[s] durch ander[e] Stimme[n] quartetlich bearbeitet ist» [Первый голос в этой вариации играет тему, которая с помощью других голосов разработана четырехголосно] — таковы замечания, относящиеся к первой вариации. У 2—3 тактов второй вариации приписано: «Hier sollen Sie sehr merksam auf das Doigté sein» [Здесь вам следует обратить большое внимание на аппликатуру]; у 13—15 тактов той же вариации: «Anders kann man das nicht spielen» [Иначе это сыграть нельзя]. Возможно, впрочем, предполагать и иной смысл приведенных замечаний Глинки — видеть Майера не автором их, а адресатом, считать, что Глинка, давая рукопись Майеру на просмотр, хотел с помощью своих пометок обратить внимание учителя на некоторые места в сочиненной им, Глинкой, музыке.

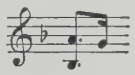
* В дальнейшем обозначается ГПБ.

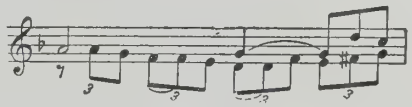
В автографе Вариаций F-dur дата отсутствует. В. В. Стасов в биографии М. И. Глинки относит написание этого произведения предположительно к 1824 г. (эта дата попала затем в печатные издания Вариаций). Сопоставление Вариаций F-dur с другими сочинениями Глинки этого творческого периода должно, нам кажется, наводить на мысль о более раннем времени создания этого произведения, однако, не более раннем, чем 1822 г., поскольку именно в этом году начались занятия Глинки с Майером.

Вариации F-dur при жизни Глинки не опубликовывались. В первый раз они появились в печати посмертно в издании П. Юргенсона (около 1880 г.?) под названием: «Variations sur un thème original par M. Glinka. Dédiées à... ich werde es nicht sagen».

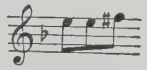
* * *

1. В автографе *p* стоит на третьей четверти такта.

2. В автографе: 

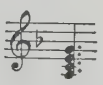
3. В автографе: 

Этот прием записи применен Глинкой во всей вариации.

4. В автографе: 

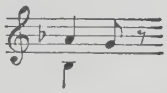
5. В автографе:

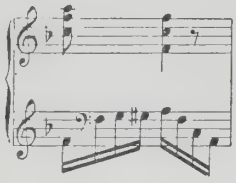
6. В автографе нижние ноты этого аккорда неразборчивы, что привело к ошибочной расшифровке его в печатных изданиях:



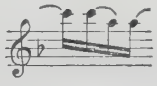
Наличие у аккорда в автографе лишь трех точек исключает возможность принимать добавочную линию за ноту *do*. Ср. аналогичное место двумя тактами ниже.

7. В автографе:

8. В автографе: 

9. В автографе: 

10. В автографе:

11. В автографе: 

12. В автографе *ff* стоит на третьей четверти такта.

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ МОЦАРТА

(первая авторская редакция)

М. И. Глинка в «Записках» (М. И. Глинка, Литературное наследие, т. I, Автобиографические и творческие материалы под редакцией В. Богданова-Березовского, Музгиз, 1952, стр. 78) так объясняет повод и время сочинения Вариаций: «В начале весны 1822 года представили меня в одно семейство, где я познакомился с молодой барыней красивой наружности; она играла хорошо на арфе и сверх того владела прелестным сопрано. [...] Желая услужить ей, вздумалось мне сочинить вариации на любимую ею тему (C-dur) из оперы *Вейгля Швейцарское семейство*. Вслед за тем написал я вариации для арфы и фортепьяно на тему Моцарта (Es-dur). Потом собственного изобретения вальс для фортепьяно (F-dur). Более этого не помню; знаю только, что это были первые мои попытки в сочинении, хотя я еще не знал генерал-баса, и что я тогда в первый раз познакомился с арфою — прелестным инструментом, если его употреблять во-время».

Темой (вернее: основой темы) для Вариаций Es-dur послужило оркестровое сопровождение к хору и танцу рабов из первого действия оперы Моцарта «Волшебная флейта» (колокольчики Папагено, G-dur).

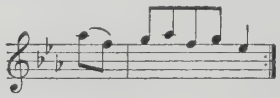
В ГПБ хранятся три рукописи Вариаций на тему Моцарта: 1) автограф, помеченный 1822 г., под названием *Thème de Mozart varié pour pianoforte ou harpe par M. Glinka (composé l'an 1822) S. P-bourg* (Арх. Глинки, № 8); 2) список с второго автографа рукой неустановленного лица (Арх. Глинки, № 94). На этом списке название, написанное рукой Глинки, совпадает с оригиналом — автографом, дата — та же: *L'an 1822. S. P-bourg.* Кроме того, имеется автограф под названием *Variations sur un thème de Mozart pour piano ou harpe composées l'an 1827* (Арх. Глинки, № 10); в этой рукописи сочинение Вариаций относится самим автором к 1827 г. Сопоставление датировки в обоих автографах (1822 и 1827) и в приведенной выше цитате из «Записок» (1822 г.) неизбежно наводит на мысль о противоречивости авторских указаний по поводу времени сочинения Вариаций Es-dur. Противоречивость эта представляется нам, однако, лишь кажущейся.

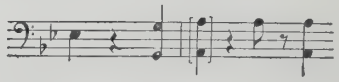
В творческой практике Глинки многочисленны случаи сочинения музыки без немедленной фиксации ее на бумаге; значительный промежуток времени отделяет иной раз один этап от другого. Именно таким представляется нам случай с Вариациями на тему Моцарта, которые были, очевидно, сочинены и игрались Глинкой в 1822 г., записаны же (вероятно, и выписаны в деталях) в 1827 г. Второй автограф, относимый к 1856 г. на основании расстановки глинкинских автографов в собрании В. П. Энгельгардта, и список с него с авторским заголовком и датой 1822 г. указывают, по нашему мнению, подлинное время создания Вариаций.

В отношении текста два указанных автографа отличаются друг от друга настолько, что должны считаться особыми редакциями. Отличие заключается не только в количестве вариаций (в редакции 1856 г. две вариации из пяти выброшены), но и в самом тексте сочинения. Что же касается списка, то значительные авторские исправления, имеющиеся в автографе 1856 г., внесены в список полностью. В таком («беловом») виде Вариации были переписаны в альбом Л. И. Шестаковой, подаренный ей М. И. Глинкой в 1852 г.

При жизни М. И. Глинки Вариации на тему Моцарта были изданы лишь в первой редакции (изд. Ф. Стелловского). Вторая редакция появилась в свет посмертно в издании П. Юргенсона с указанием: 2-я версия. 1856 г.

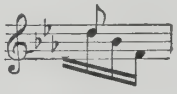
* * *

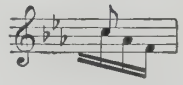
1. В автографе текст явно не дописан: 

2. В автографе: 

Октава *ля* в начале второго такта в автографе отсутствует.

3. В автографе — $\frac{6}{8}$.

4. В автографе: 

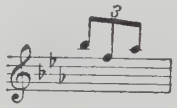
5. В автографе: 

6. В автографе *p* стоит на четвертой восьмой такта.

ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ МОЦАРТА

(вторая авторская редакция)

См. предыдущ. комментарий.

1. В автографе: 

ВАРИАЦИИ НА РОМАНС «BENEDETTA SIA LA MADRE»

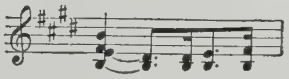
О сочинении Глинкой Вариаций на романс «Benedetta sia la madre» [Благословенна будь мать] читаем в «Записках» следующее: «В конце декабря [1825] мы с Кор-

саком отправились в деревню [...]. Вскоре по приезде я с родными поехал в Смоленск; мы остановились на квартире родственника, Алексея Андреевича Ушакова [...]. Миловидная 18-летняя дочка его играла хорошо на фортепьяне; во время пребывания моего у них музыка, разумеется, была в ходу. В угождение моей милой племяннице я написал для фортепьяно вариации на итальянский, в тогдашнее время модный романс *Benedetta sià la madre* (E-dur). Эти вариации были несколько исправлены Мейером [Майером] и впоследствии отданы в печать (когда именно? — не помню). Таким образом, это была первая пьеса моего сочинения, появившаяся в печати» (Записки, цит. изд., стр. 94—96).

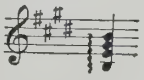
Первое издание Вариаций было выпущено И. Пецом (J. K. Paez) под названием: *Benedetta sià la madre. Romance variée pour le pianoforte par M. Glinka amateur.* При сравнении этого издания с глинкинским автографом (хранится в Государственном Научно-исследовательском институте театра и музыки в Ленинграде * — Гл., Ф. 1, № 279) можно наблюдать значительные расхождения в тексте. В издании не только исправлены отдельные детали, сглажены часто характерные для Глинки обороты, но и заменены целые куски музыки. Большое количество разночтений, представляющих несомненный интерес не только для исследователя, но и для исполнителя, заставило в настоящем издании дать обе редакции Вариаций отдельно и полностью (авторская редакция до сих пор, насколько нам известно, не опубликовывалась).

Вариации на романс «Benedetta sià la madre» были первоначально посвящены Глинкой его смоленской родственнице Е. Ушаковой. В автографе название этого сочинения таково: *Benedetta sià la madre varié pour le pianoforte et dédié à mademoiselle Lise d'Ouchakoff par Michel Glinka amateur.* Позднее (другими чернилами) слова *«dédié à mademoiselle Lise d'Ouchakoff»* были вычеркнуты, и в издании Пеца Вариации вышли уже без посвящения.

* * *

1. В автографе: 

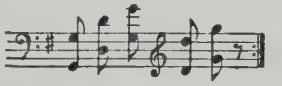
Аналогично изложен такт шестой.

2. В автографе: 

3. В автографе:

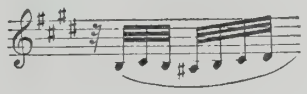
Аналогично изложены первые четверти 4, 6 и 15 тактов этой вариации.

4. В автографе знак *p* поставлен карандашом на второй четверти такта. Карандашные пометки (знаки исполнения, аппликатура) встречаются в автографе в нескольких местах. Судя по почерку, эти пометки сделаны рукой Глинки, а потому вводятся в текст без особой каждый раз оговорки.

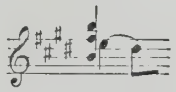
5. В автографе: 

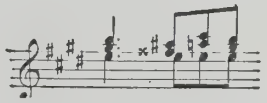
6. *Pedale pour la basse* — педаль для нижней половины клавиатуры.

Во времена Глинки и в России и заграницей были распространены рояли с двойной правой педалью. Инструмент такой конструкции, построенный мастером Тишнером, находился и в распоряжении Глинки еще с юношеских лет (инструмент этот хранится в Государственном Научно-исследовательском институте театра и музыки в Ленинграде). У рояля Глинки лапка правой педали раздвоена: правая ее половина управляет демпферами верхнего регистра от d^1 до g^3, левая половина — демпферами нижнего регистра от C_1 до cis^1 (общий диапазон инструмента: C_1—g^4). Одновременное нажатие обеих половинок педальной лапки дает эффект, обычный для употребляемой в наше время правой педали. Художественный смысл конструкции можно видеть уже из примера первого применения ее Глинкой в Вариациях на «Benedetta sià la madre». Нажатием педали для нижнего регистра *(pédale pour la basse)* достигается гармоническая слитность аккомпанемента, на фоне которого выделяется звучащая без педали мелодия. Пример более тонкого применения двойной педали мы имеем в Вариациях на тему из оперы «Монтекки и Капулетти» (см. комм. к Вариациям, примеч. 6) где пользование обеими половинами педали связано с динамикой данного отрезка музыки. Инструменты с двойной правой педалью во второй половине XIX столетия вышли из употребления. Запись двойной педали представляет интерес для нашего времени, с одной стороны, как историко-познавательный материал, с другой стороны — как запись звучания, которое имел в виду композитор в своем замысле.

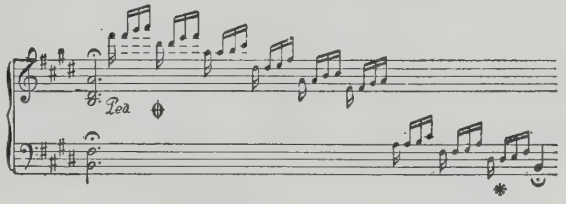
7. Можно предполагать в автографе описку и исполнять: 

8. В автографе — по-французски: *En fantaisie.*

9. В автографе: 

10. В автографе: 

11. В этом и следующих четырех тактах бекары перед всеми *ре* поставлены редактором, за исключением последней октавы (в партии левой руки), у которой бекары имеются в автографе.

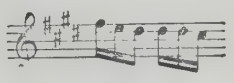
12. Авторские указания педали рассчитаны на инструмент с двойной педалью (см. примеч. 6). Знаки расставлены в автографе следующим образом: 

ВАРИАЦИИ НА РОМАНС «BENEDETTA SIA LA MADRE»

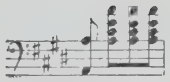
(Изд. J. K. Paez)

См. предыдущ. комментарий

* * *

1. В оригинале: 

* В дальнейшем обозначается ИТМ.

2. В оригинале: 

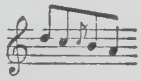
Ср. стр. 69, т. 3.
3. В оригинале *dolce* стоит в следующем такте.

ВАРИАЦИИ НА РУССКУЮ ПЕСНЮ «СРЕДИ ДОЛИНЫ РОВНЫЯ»

В 1838 г. Глинка, вынужденный материальными обстоятельствами, принялся за составление Собрания музыкальных пьес разных авторов, в том числе пьес своего сочинения (Записки, цит. изд., стр. 189, 191). В Собрание, изданное в 1839 г. П. Гурскалиным, владельцем нотного магазина «Одеон» в Петербурге,* вошли 12 произведений Глинки разных лет, среди них — вариации на широко распространенную в XIX веке народную песню *«Среди долины ровныя»*. Вариации были сочинены Глинкой в 1826 г. Автограф их, хранящийся в ГПБ (Арх. Глинки, № 10), имеет название: *Air russe: Среди долины ровныя varié pour le pianoforte, composé l'an 1826* (в Собрании: Variations sur un thème russe). При сравнении автографа с печатным изданием обнаруживается большое количество изменений, внесенных Глинкой в текст Вариаций при их опубликовании. Главнейшие разночтения между авторской редакцией Вариаций 1839 г., принятой в настоящем издании в качестве основного текста, и автографом 1826 г., указаны в следующих ниже примечаниях. Упоминаемое в примечаниях издание Ф. Стелловского было выпущено последним как приложение к Музыкальному и театральному вестнику» на 1858 г. под названием *Variations sur un thème «Среди долины ровныя»*.

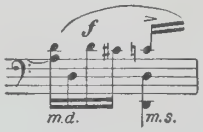
* * *

1. В автографе: **Andante.** Размер —

2. В автографе: 

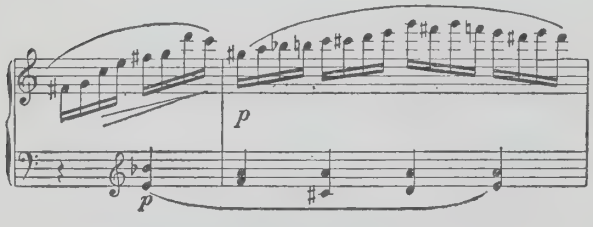
3. В автографе:

4. В изд. Стелловского бемоль перед *си* отсутствует.
5. В автографе в начале вариации: **Legato.**

6. В автографе: 

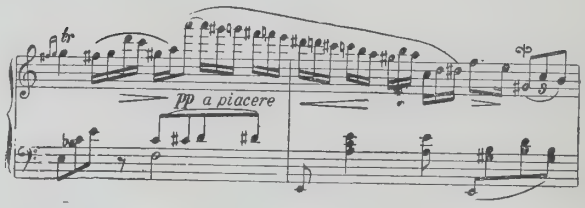
В оригинале знак акцента и *f* отсутствуют.

7. В автографе:

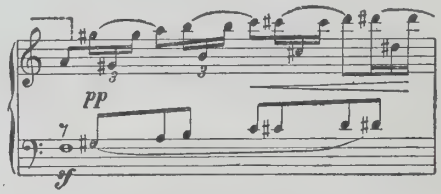


8. В автографе:

9. В автографе:



10. В автографе: **Vivac.** Слова *con brio* отсутствуют.
11. В оригинале *p* отсутствует, в автографе стоит на второй восьмой такта.
12. В автографе *p* стоит на второй восьмой такта.
13. В автографе:



НОКТЮРН

Автограф Ноктюрна хранится в ГПБ (Арх. Глинки, № 10), имеет название: *Nocturne pour piano ou harpe composé l'an 1828.* Издан П. Юргенсоном около 1880 г. [?].

* * *

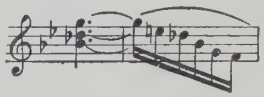
1. В автографе — по-французски: *avec mélancolie.*

КОТИЛЬОН

«В 1828 году, — читаем в «Записках» (цит. изд., стр. 111), — мы предприняли с князем С. Голицыным издать Лирический альбом, но дело долго не шло на лад; Николай Иванович Павлищев взялся за издание, и альбом явился в свет 1829 года». Альбом был составлен из сочинений разных авторов. Основная его часть содержала романсы и песни для голоса с фортепиано, в прибавлении были помещены фортепианные пьесы, среди них — впервые печатавшийся Котильон М. И. Глинки. Экземпляр альбома под названием *«Лирический альбом на 1829 год. Издан М. Глинкою и Павлищевым»* хранится в ИТМ.

* * *

1. В изд. Стелловского знак ∾ отсутствует.
2. В изд. Стелловского *ff* отсутствует.
3. В оригинале (прибавление к «Лирическому альбому на 1829 год») — *ff*.

4. В оригинале: 

* Точное название: *Собрание музыкальных пьес, составленное М. Глинкою. 1839.* Экземпляр хранится в ГПБ (Арх. Глинки, № 75).

МАЗУРКА (G-dur)

Эта Мазурка была впервые напечатана в прибавлении к «Лирическому альбому на 1829 г.» (см. предыдущ. комм.).

ФРАНЦУЗСКАЯ КАДРИЛЬ

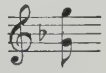
Это сочинение Глинки было впервые напечатано в прибавлении к «Лирическому альбому на 1829 год» (см. выше) под названием *Nouvelles contredanses*. Все части Контраданса были снабжены традиционными названиями номеров французской кадрили: Le pantalon, L'été, La poule, La trénis, Finale. Позднее, при переиздании этого сочинения Глинки Стелловским, названия номеров были убраны, на заглавной странице вместо Nouvelles contredanses стало значиться: «Французская кадриль. Сочинена в 1829 году» (на обложке: *Première contredanse*).

* * *

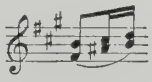
1. В оригинале:

2. В оригинале:

В изд. Стелловского:



3. В оригинале и в изд. Стелловского:



ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ИЗ ОПЕРЫ «АННА БОЛЕЙН» ДОНИЦЕТТИ

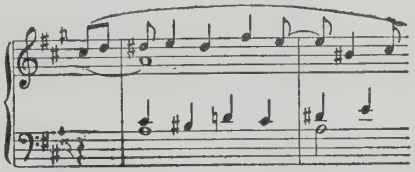
Сочинение Глинкой Вариаций на тему из оперы «Анна Болейн» Доницетти относится ко времени пребывания композитора в Италии (в 1830—1833 гг.). «Возвратясь в Милан [1831], — вспоминает Глинка в своей автобиографии, — я ожил при появлении чудной итальянской весны, воображение зашевелилось, и я принялся работать. В это время мы [Глинка и русский певец Иванов] уже несколько были известны в Милане, говорили о нас, как о двух *maestri Russi*, из которых один поет, а другой играет на фортепьяно. Желая поддержать приобретенную уже некоторую известность, я принялся писать пьесы для фортепьяно [...]. Начал с вариаций на тему из *Анны Болены Доницетти*, которые посвятил Штеричу» (Записки, цит. изд., стр. 125. Е. П. Штерич — один из петербургских друзей Глинки, служивший в то время в Италии, композитор-любитель. Его вальс был помещен в прибавлении к «Лирическому альбому на 1829 год», изданному М. И. Глинкой и Н. И. Павлищевым). Вариации были тогда же опубликованы миланским издателем Рикорди под названием: *Variazioni brillanti per pianoforte composte dal Sig-re M. Glinka sul motivo dell'aria «Nel veder la tua costanza», cantata dal celebre Sig-re G. B. Rubini nell'Anna Bolena del M° Donizetti dall'autore dedicate al suo amico Eugenio Steritsch* [Блестящие вариации для фортепиано на мотивы петой синьором Дж. Б. Рубини арии «Nel veder la tua costanza» из оперы Анна Болейн маэстро Доницетти, сочиненные синьором М. Глинкой и посвященные автором его другу Евгению Штеричу]. Темой для вариаций послужила Глинке 2-я часть арии Перчи (II акт), 1-я часть которой была использована композитором в качестве интермеццо между 3-й и 4-й (финальной) вариациями. Экземпляр издания Рикорди хранится в ИТМ (Ф. 1, № 278). На титульном листе этого экземпляра (внизу) имеется собственноручная надпись Глинки: «*Сочинено в Милане в 1831 году*». Подлинность этого автографа подтверждена другой надписью на титульном листе (вверху, карандашом): «Удостоверяю, что нижеследующая подпись сделана моим родным дядею композитором М. И. Глинкой. А. Н. Измайлов. $19\frac{25}{V}14$ г.»

Как видно из пометки, очевидно, хранителя архива (Музея Глинки), ноты были присланы А. Н. Измайловым из г. Рославля Смоленской губернии 12 сентября 1914 г.

Вариации были переизданы Стелловским под названием *Variations sur un thème d'Anna Bolena*.

* * *

1. В оригинале (изд. Рикорди):



(*ля* во втором такте отсутствует).

2. Этот такт добавлен редактором в соответствии с стоящим ранее знаком репризы (ср. вариации 1 и 3).

ВАРИАЦИИ НА ДВЕ ТЕМЫ ИЗ БАЛЕТА «КИА-КИНГ» («CHAO-KANG»)

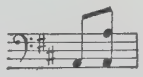
Вариации на тему из оп. «Анна Болейн» открыли собой целую серию фортепианных сочинений, написанных Глинкой во время пребывания в Италии. «Написал потом [т. е. после Вариаций на «Анна Болейн»] вариации на две темы из балета *Chao-Kang* (Киа-Кинг); их посвятил гр. Воронцову-Дашкову. Они впоследствии были перепечатаны в одном из музыкальных журналов, изданных в Париже» (Записки, цит. изд., стр. 125. Гр. Воронцов-Дашков — русский посланник при сардинском дворе). Балет «Киа-Кинг», музыка к которому была составлена из произведений Россини, Спонтини и Романи, пользовался в то время успехом не только в Италии, но и за пределами ее (в 1832 г. был поставлен на сцене Большого театра в Петербурге). В издании Рикорди сочинение Глинки получило название: *Due ballabili nel balletto Chao-Kang variati per pianoforte e dedicati a sua eccelenza il Sig-re conte Woronzow-Daschkow dal Sig-re M. Glinka* [Два танца из балета Киа-Кинг, варьированные для фортепиано и посвященные его превосходительству синьору графу Воронцову-Дашкову синьором М. Глинкой]. Экземпляр Вариаций в изд. Рикорди хранится в библиотеке Ленинградской государственной ордена Ленина консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.* Что касается замечания Глинки о перепечатке Вариаций во французском журнале, то в данном случае Глинка основывался, вероятно, на сведениях, сообщенных ему Н. А. Мельгуновым. В статье, написанной Мельгуновым и присланной им Глинке из-за границы в 1840 г., автор упоминает, что видел в Париже перепечатанными «в одном простонародном журнале, à 5 sous [по 5 су]» вариации Глинки Chao-Kang. (См. Воспоминания А. Струговщикова о М. И. Глинке. Русск. старина, 1874, т. IX, № 4.) В России первое издание Вариаций было выпущено Ф. Стелловским под названием *Due ballabili nel balletto Chao-Kang variés*.

* * *

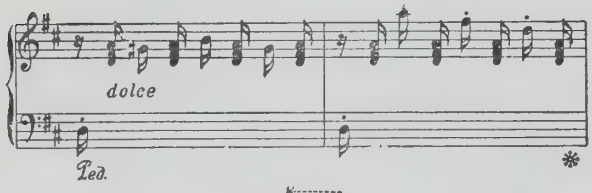
* В дальнейшем обозначается ЛГК.

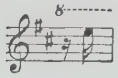
1. В оригинале (изд. Рикорди) *f* отсутствует; в изд. Стелловского имеется.

2. В изд. Стелловского *sf* отсутствует.

3. В издании Стелловского: 

4. В оригинале:

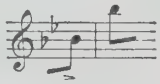


5. В оригинале: 

РОНДО НА ТЕМУ ИЗ ОПЕРЫ «МОНТЕККИ И КАПУЛЕТТИ» БЕЛЛИНИ

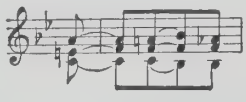
«Тою же весною [1831], — читаем в «Записках» (цит. изд., стр. 125), — написал *Rondo* на тему из *Montecchi e Capuletti Bellini* и посвятил его дочери маркизы *Visconti*». Это сочинение Глинки было издано Рикорди под названием *Rondino brillante per pianoforte nell quale è introdotto il motivo «La tremenda ultrice spada» del M° Bellini. Composto e dedicato a donna Teresa Visconti d'Arragona da M. Glinka* [Блестящее рондино для фортепиано, в которое введен мотив «La tremenda ultrice spada» маэстро Беллини. Сочинено и посвящено госпоже Терезе Висконти д'Аррагона М. Глинкой]. Экземпляр этого издания, положенного в основу настоящего издания Рондо, хранится в Нотном отделе ГПБ. «La tremenda ultrice spada» — начальные слова каватины Ромео из первого акта оперы «Монтекки и Капулетти» Беллини. Каватина была использована Глинкой в Рондо в качестве третьей темы (F-dur). В России Рондо Глинки было опубликовано Стелловским под названием *Рондо из оперы Монтекки и Капулетти соч. Беллини*. На сводных обложках того же издательства фигурировало также и другое название: *Rondino brillante «La tremenda ultrice»*.

* * *

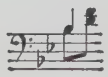
1. В изд. Стелловского: 

2. В оригинале (изд. Рикорди) *f* стоит на второй четверти предыдущего такта.

3. В изд. Стелловского — *f*.

4. В оригинале: 

В изд. Стелловского — та же запись, но последний аккорд:

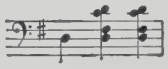
5. В оригинале: 

ПРОЩАЛЬНЫЙ ВАЛЬС

Прощальный вальс был впервые напечатан в журнале «Эолова арфа», № 6, издававшемся А. Варламовым в Москве в 1833—1834 гг. (экземпляр хранится в Нотном отделе ГПБ).

В журнале рядом с названием произведения указана и дата сочинения: 15 июня 1831 г. К этому времени относится следующая автобиографическая запись Глинки: «В начале июня [1831] я навестил Штерича в Турине, чтобы проститься с ним пред его отъездом в Германию на воды» (Записки, цит. изд., стр. 126). Сопоставление этой записи с данными, приведенными в «Эоловой арфе», раскрывает с полной достоверностью повод сочинения Вальса и смысл данного ему автором названия.

* * *

1. В оригинале («Эолова арфа», № 6): 

2. См. примеч. 1.

3. В оригинале:

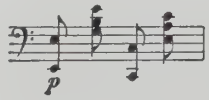
ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ИЗ ОПЕРЫ «МОНТЕККИ И КАПУЛЕТТИ» БЕЛЛИНИ

Написав в течение 1831—1832 гг. несколько произведений для инструментального ансамбля, Глинка в 1832 г. вновь возвращается к сольной фортепианной музыке: «...я посвятил молодой графине [Cassera] сочиненные мною вариации (вероятно, в том же 1832 году) на тему из *Montecchi e Capuletti Bellini: L'amo, l'amo, e a me* [m'è] *più cara*» (Записки, цит. изд., стр. 138). Темой, которую Глинка использовал в своем новом произведении, была Каватина Тибальда (I акт), 2-я часть которой послужила для Глинки собственно темой для вариаций, 1-я же часть была введена в качестве интермеццо (Andante mosso As-dur) между 2-й и финальной вариациями.

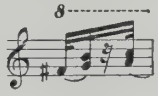
Вариации Глинки были изданы Рикорди под названием: *Variazioni per il pianoforte sull'aria del tenore nell'opera del M° Bellini I Montecchi e Capuletti, composte da M. Glinka e da lui dedicate alla nobile madamigella la signora contessina Angiola Cassera dillettante distinta* [Вариации для фортепиано на теноровую арию из оперы Беллини Монтекки и Капулетти. Сочинены М. Глинкой и посвящены им благородной девице синьоре графине Анджоле Кассера, выдающейся любительнице музыки]. Экземпляр этого издания хранится в ЛГК. В России Вариации были опубликованы Стелловским под сокращенным названием: *Variations sur l'op. Montecchi e Capuletti*.

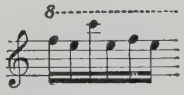
* * *

1. В оригинале (изд. Рикорди) — *ff*.

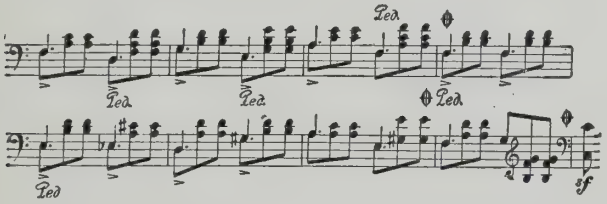
2. В оригинале: 

3. *Tutta* [variazione] *legata e dolce* — всю вариацию играть связно и мягко (нежно).

4. В оригинале: 

5. В оригинале: 

6. В этом и следующих семи тактах автором применена двухрядная запись педали, рассчитанная на фортепиано с двойной правой педалью (см. примеч. 6 к «Вариациям на романс «Benedetta sia la madre»). Указанные такты с записью двойной педали имеют в оригинале такой вид:



В настоящем издании оба ряда знаков сведены редактором в один ряд; знаки расставлены в соответствии с записью педали, примененной Глинкою в других местах Вариаций.

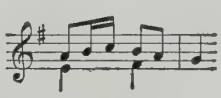
ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ «СОЛОВЕЙ» АЛЯБЬЕВА

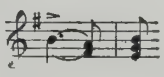
В «Записках» Глинки «Вариации на тему «Соловей» Алябьева» упоминаются в числе сочинений, написанных композитором в Берлине в течение конца 1833 — начала 1834 г. В отношении Вариаций на «Соловья» хронологические данные уточняются глинкинским автографом, на титуле которого значится: *Солсвей. Romance d'Alabieff variée pour le pianoforte par M. Glinka. Berlin le 29 Décembre 1833.* Надпись на заглавной странице: *Berlin 5 Décembre 1833* указывает, очевидно, начало работы композитора над данным произведением. Автограф Вариаций хранится в ИТМ (Ф. 1, № 2), имеет в тексте зачеркнутые такты и обозначения аппликатуры (карандашом). Вариации печатались под разными названиями: *Соловей. Air russe favori d'Alabieff varié* (изд. Бернарда), *Variations sur la romance favorite «Соловей мой, соловей»* (изд. Стелловского), *«Соловей мой, соловей». Variations brillantes* (тоже).

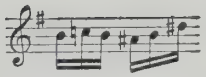
* * *

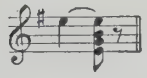
1. В изд. Бернарда — sostenuto.

2. В автографе цифры 1 и 4 поставлены карандашом. Карандашные пометки (аппликатура) встречаются в данном автографе в нескольких местах. Судя по почерку, эти пометки сделаны рукой Глинки, а потому они вводятся в текст настоящего издания без особой каждый раз оговорки.

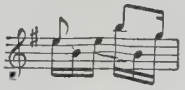
3. В изд. Бернарда: 

4. В изд. Бернарда: 

5. В изд. Бернарда: 

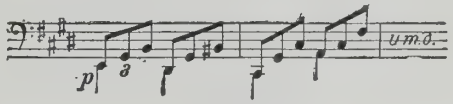
6. В изд. Бернарда: 

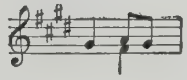
Знак *sf* отсутствует.

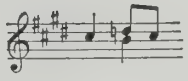
7. В автографе первоначально: 

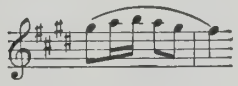
Исправление, сделанное Глинкой, перенесено редактором в последующее аналогичное место вариации (четырьмя тактами ниже).

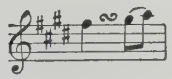
8. В изд. Бернарда:



9. В автографе: 

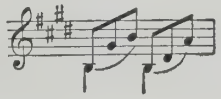
10. В автографе: 

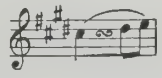
11. В изд. Бернарда: 

12. В изд. Бернарда: 

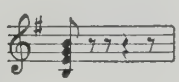
Слова *con abbandono* отсутствуют.

13. В изд. Бернарда слова *leggiero e pp* отсутствуют. Вместо них стоит *legato.*

14. В изд. Бернарда: 

15. В изд. Бернарда: 

16. В автографе знак *Ped.* написан между строками и не очень разборчиво, что привело к явной опечатке в изд. Бернарда и других изданиях, где знак *Ped.* расшифрован как *pf.*

17. В изд. Бернарда: 

18. В изд. Бернарда в начале такта стоит *ff.*

19. В автографе нота *cis* в этом такте — четвертная, в последующих аналогичных тактах — восьмая.

20. Автографный текст этого места отражает колебания автора в отношении октавы, в которой должны

звучать заключительные аккорды Вариаций. В настоящем издании текст данного места печатается согласно позднейшему авторскому исправлению.

ТРИ ФУГИ

В автобиографическом и эпистолярном наследии Глинки сочиненные им три фуги для фортепиано упоминаются всего один раз, именно — в письме Глинки к В. П. Энгельгардту из Варшавы 21.VII — 2.VIII. 1851 г. «Вас же прошу, — писал Глинка, — при свидании с Даргомыжским (которому усердно кланяюсь) допытаться от него о *зеленой тетради*, где находятся *три фуги* моего сочинения для фортепиано и *нечто вроде Кантаты*, написанной мною в начале [18]26 года». В так называемой «зеленой тетради» Глинки (ГПБ, Арх. Глинки, № 10), долгое время находившейся у него в с. Новоспасском, вписаны, кроме упомянутых в приведенном письме фуг и кантаты, этюды для голоса с фортепиано, две пьесы для фортепиано в 4 руки и ряд романсов. У всех этих записей датировка отсутствует; последовательность их не соответствует хронологическому порядку создания произведений. Таким образом, время сочинения фортепианных фуг может быть установлено лишь косвенным путем и стилистическим анализом.

Из трех фуг, записанных в «зеленой тетради», первая фуга (Es-dur) — единственная имеет второй автограф: он находится среди контрапунктических упражнений Глинки — записей тем, набросков и законченных задач — фуг на 2, 3 и 4 голоса, и имеет довольно значительные разночтения с автографом в «зеленой тетради» (ГПБ, Арх. Глинки, № 11). Вероятно, существовал второй автограф и фуги a-moll, так как текст первых изданий ее существенно отличается от сохранившейся глинкинской рукописи. Что касается фуги D-dur, то она была опубликована посмертно и явно с автографа, имеющегося в «зеленой тетради».

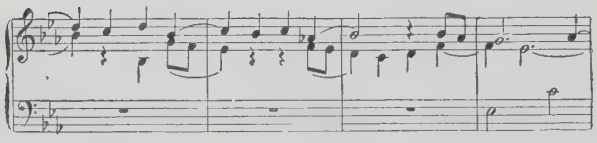
В. Стасов в отчете ГПБ за 1867 г., отмечая, что фуга Es-dur находится среди контрапунктических упражнений Глинки, предположительно относит сочинение ее к 1828 г. Из контекста видно, что Стасов имел в виду занятия Глинки с Замбони. Между тем в ГПБ (Арх. Глинки, № 11) хранятся другие упражнения Глинки (фуги, главным образом двухголосные) с пометками, которые А. С. Ляпунова составитель каталога рукописей Глинки, не без основания приписывает Замбони. Именно эти контрапунктические упражнения Глинки, а не те, которые описывал Стасов, соответствуют по своему содержанию записи в автобиографии композитора: «Он [Замбони] задавал мне текст итальянский и заставлял писать арии, речитативы и пр., также 2-голосные фуги без слов. Сими последними опытами я похвалиться не могу, хотя уже несколько был знаком с *Clavecin bien tempéré* Себ. Баха» (Записки, цит. изд., стр. 106). Три фуги из «зеленой тетради», в том числе фуга Es-dur, по глубине мысли и по мастерству контрапункта далеко оставляют за собой фуги времени занятий Глинки с Замбони и скорее могут быть отнесены к тому периоду, когда Глинка, находясь в Берлине (октябрь 1833 — апрель 1834), усердно изучал контрапунктическое искусство под руководством Дена.

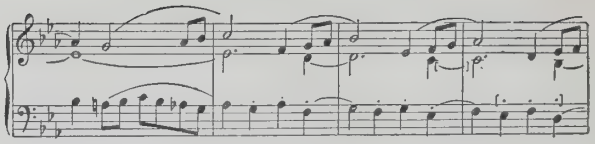
Из трех фортепианных фуг Глинки первой была опубликована фуга a-moll: она была издана Стелловским в виде приложения к журналу «Русский мир», 1861 г., и перепечатана изд. «Ménestrel» под названием *Etude fuguée*. Фуги Es-dur и D-dur вышли в свет значительно позднее (около 1880 г.?) в издании Юргенсона.

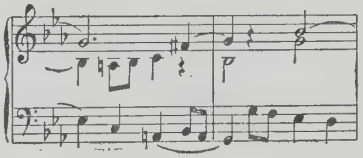
* * *

1

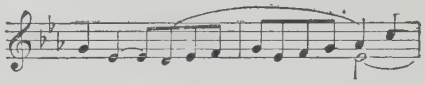
1. В первой редакции:





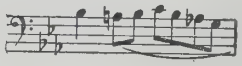


2. В оригинале (автографе):



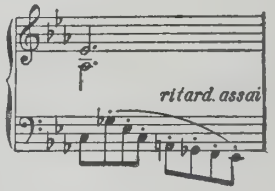
В первой редакции:

3. В первой редакции:



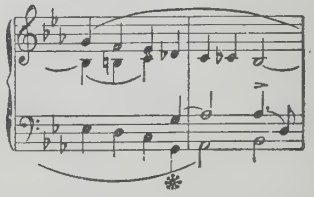
4. В первой редакции вместо *f* стоит *crescendo*.

5. В первой редакции:



6. В первой редакции — **Adagio**:

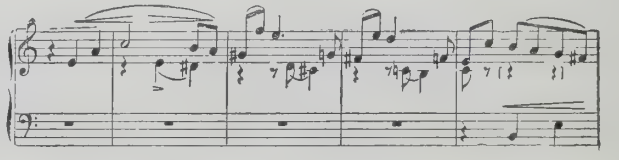
7. В первой редакции:

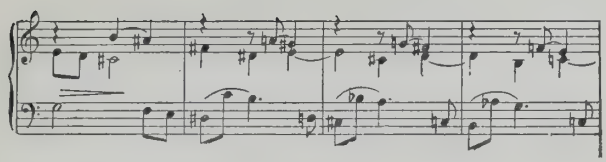


* Несомненно — описка: *соль* вместо *си*.

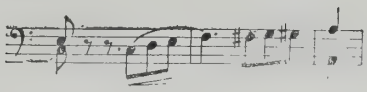
2

1. В изд. Стелловского:

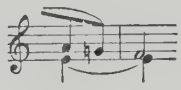




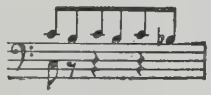
2. В автографе:



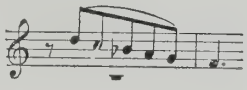
3. В изд. Стелловского:



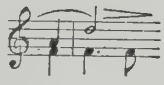
4. В изд. Стелловского:



5. В изд. Стелловского:



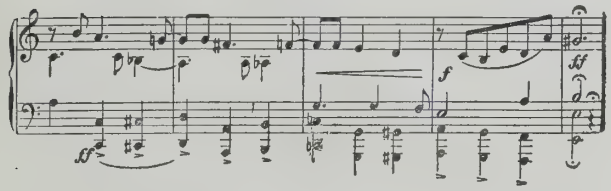
6. В изд. Стелловского:



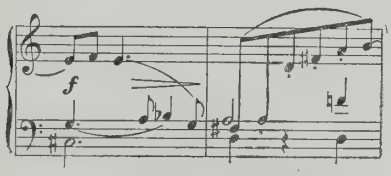
7. Аппликатура выставлена в автографе рукой Глинки.

8. В изд. Стелловского *pp* отсутствует.

9. В изд. Стелловского:



10. В автографе:



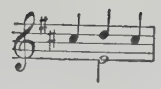
В изд. Стелловского — так, как в настоящем издании.

11. В изд. Стелловского слово *perdendo* отсутствует.

3

1. В автографе — ¢ (знак, употреблявшийся до середины XIX в. не только для размера $\frac{2}{2}$, но иногда и для размера $\frac{4}{2}$).

2. В автографе:



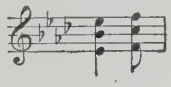
3. В автографе:

МАЗУРКА (As-dur)

Мазурка впервые напечатана в журнале «Эолова арфа», № 6, издававшемся А. Варламовым в Москве в 1833—1834 гг. (экземпляр хранится в Нотном отделе ГПБ).

* * *

1. В оригинале («Эолова арфа», № 6):



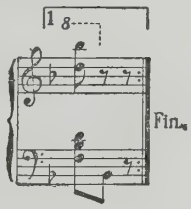
2. См. примеч. 1.

МАЗУРКА (F-dur)

Мазурка впервые напечатана в журнале «Эолова арфа», № 7 (см. предыдущ. комм.).

* * *

1. В оригинале («Эолова арфа», № 7) мазурка заканчивается так:



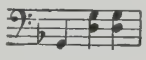
В настоящем издании такт первой вольты вставлен редактором.

МАЗУРКА (F-dur)

Мазурка впервые опубликована изд. П. Гурскалиным («Одеон»), перепечатана Ф Стелловским под названием *Masurque dédiée a M-me Marie de Glinka par son sincère ami M. Glinka* (на титуле: *Masurque dédiée à sa femme)* [Мазурка, посвященная госпоже Марии Глинке ее искренним другом М. Глинкой] (на титуле: Мазурка, посвященная своей жене). Экземпляр изд. Стелловского хранится в ЛГК. Дата сочинения указывается в настоящем издании на основании автобиографических данных, касающихся отношения Глинки к его жене М. П. Глинка.

* * *

1. В оригинале (изд. Стелловского):



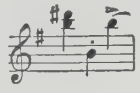
ВАЛЬС (G-dur)

Обстоятельства, послужившие поводом для сочинения Глинкой вальса G-dur, известны из рассказа самого композитора. В конце мая 1839 г., когда семья Глинки переехала на дачу, он, оставаясь в городе, часто бывал в Смольном у сестры своей М. И. Стунеевой, жившей в Общине воспитания благородных девиц при Смольном монастыре. Посещения сестры приурочивались Глинкой к занятиям с содержавшимся при Общине оркестром. «Хотя оркестр этот был очень плох, я привел его несколько в порядок. Сначала переложил для него вальс Лабицкого G-dur и, соображаясь с средствами музыкантов, написал другой вальс G-dur [...]» (Записки, цит. изд., стр. 197).

На основании имеющихся материалов не представляется возможным выяснить, был ли Вальс первоначально написан для фортепиано и затем по фортепианному изложению создавалась партитура, или наоборот: с партитуры было сделано переложение для фортепиано. Но даже и в последнем случае принадлежность Вальса как фортепианного произведения самому Глинке подтверждена его собственноручной подписью на печатном экземпляре (в конце нотного текста). Вскоре же после публичного исполнения Вальса, он был издан фирмой «Одеон» (П. Гурскалин). На заглавной странице значилось: «Исполнен в первый раз в Зимнем дворце на бале 4-го июля 1839 года». Экземпляр этого издания с собственноручной подписью Глинки хранится в ИТМ (Ф. 1, № 273).

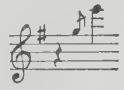
* * *

1. Этот такт вставлен редактором в соответствии с имеющимся в оригинале (изд. «Одеон») знаком репризы.
2. В оригинале — *f*.
3. В оригинале:



То же — в следующем ниже аналогичном такте.

4. В оригинале:



ПОЛЬСКИЙ

Сочинение Полонеза E-dur было вызвано, повидимому, теми же обстоятельствами, которые сопутствовали сочинению и исполнению Вальса G-dur (см. предыдущ. комм.). В «Записках» Глинка ограничивает свое упоминание о Полонезе всего одной фразой: «В продолжение всего 1839 года я за оперу не принимался, написал же вальс (G-dur) и Польский (E-dur для оркестра [...]» (Записки, цит. изд., стр. 200). Полонез, исполненный в первый раз в Зимнем дворце 4 июля 1839 г., был издан фирмой «Одеон» (П. Гурскалин) одновременно с Вальсом G-dur. Экземпляр этого издания, хранящийся в ИТМ (Ф. 1, № 273), имеет в конце нотного текста собственноручную подпись Глинки, авторизующую, подобно тому как это имело место в отношении Вальса G-dur, фортепианную редакцию Полонеза.

* * *

1. В оригинале (изд. «Одеон»):

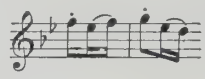
КОНТРАДАНС (D-dur)

Перечисляя в «Записках» (цит. изд., стр. 200) сочинения, написанные в течение 1839 г., Глинка забыл, повидимому, упомянуть еще об одном произведении, создание которого, подобно Вальсу и Полонезу, было связано с Смольным монастырем (см. выше комм. к этим пьесам) и, как эти сочинения, также написано Глинкой «к случаю». В ИТМ (Ф. 1, № 273) хранится экземпляр издания «Одеон» под названием: *La couventine. Nouvelle contredanse, composée pour le bal du 2 Juillet 1839 à la Communauté impériale des demoiselles nobles par M. Glinka* [Монастырка. Новый контраданс, сочиненный М. Глинкою для бала 2-го июля 1839 г. в императорской общине благородных девиц]. В соответствии с традициями французской кадрили, Новый контраданс состоял из пяти номеров, имевших в данном случае французские названия: La gaité, La naïveté, La vivacité, Le sentiment, La tendresse. Что касается названия La couventine, то оно ведет свое происхождение, очевидно, от Смольного монастыря, при котором существовала Община, впоследствии — Смольный институт для воспитания благородных девиц.

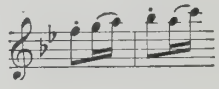
Контраданс La couventine при жизни автора был переиздан Стелловским под сокращенным названием *La couventine. Nouvelle contredanse de M. Glinka, composée en 1839*. Это издание по сравнению с предыдущим имеет существенные разночтения, носящие следы более позднего редактирования текста. Издание Стелловского принято в настоящем Собрании в качестве основного текста глинкинского Контраданса.

* * *

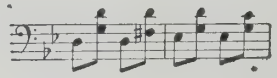
1. В изд. «Одеон»:



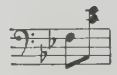
2. В изд. «Одеон»:



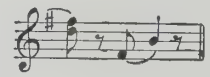
3. В изд. «Одеон»:



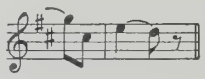
4. В изд. «Одеон»:



5. В изд. «Одеон»:

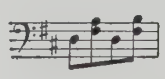


6. В изд. «Одеон»:

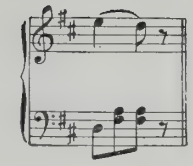


7. В изд. «Одеон»:

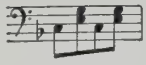
8. В изд. «Одеон»:



9. В изд. «Одеон»:



10. В изд. «Одеон»:



ВАЛЬС-ФАНТАЗИЯ

Подводя в «Записках» итоги своей музыкальной деятельности за 1839 г., Глинка по поводу Вальса-фантазии пишет: «Для нее [Е. Е. Керн] написал *Valse-Fantaisie*, хотя напечатанные экземпляры и посвящены Д. Стунееву» (цит. изд., стр. 200). Экземпляр упоминаемого Глинкою издания, с собственноручными пометками автора, находится в ГПБ. На титуле издания значится: *Valse-Fantaisie, exécutée par l'orchestre de M. Hermann. Composée par M. Glinka et dédiée à son parent et ami Dimitri de Stounéeff. S. Petersbourg. Impr. lith-que de Davignon* [Вальс-фантазия, исполняющийся оркестром М. Германа. Сочинен М. Глинкой и посвящен его родственнику и другу Дмитрию Стунееву. СПетербург. Литография Давиньона]. Отсюда видно, что Вальс-фантазия печатался (в виде фортепианной пьесы) уже после исполнения его в Павловске оркестром Германа.* Об этом свидетельствуют и «Записки» Глинки, где говорится: «Герман переложил его [Болеро] очень удачно на свой оркестр, *равно как и вальс Fantaisie h-moll*» (цит. изд., стр. 206, подчеркнуто нами. — *Н. З.*).

Вальс-фантазия фигурирует в биографических и нотных материалах Глинки под разными названиями. «В Записках» и в ряде писем Глинка употребляет название Valse-Fantaisie. Под таким же названием было выпущено первое издание Вальса, между тем как оркестровое переложение этой фортепианной пьесы, сделанное М. Германом, как сказано на титуле партитуры, «по указаниям композитора», имело название Valse mélancolique. Вспоминая берлиозовские концерты в Париже (1845), Глинка говорит: «Из моей музыки исполнили *Краковяк* из «Жизни за царя», *марш Черномора* и вальс *(Valse-Fantaisie*, h-moll), названный Scherzo» (Записки, цит. изд., стр. 246). В 1856 г., заново оркестровав Вальс-фантазию по памяти, «с новыми ухищрениями злобы» (п. к Н. Кукольнику от 18.III 1856 — Полное собрание писем Михаила Ивановича Глинки, изд. Н. Ф. Финдейзена, СПб, 1907 (в дальнейшем сокращенно: Письма Глинки), стр. 447), Глинка надписывает на титуле партитуры: *Scherzo (Valse-Fantaisie) instrumentée pour la 3-me fois par M. Glinka l'auteur* (ГПБ, Арх. Глинки, № 8). На титуле фортепианной редакции вальса в издании Стелловского, представляющем собой перепечатку первого издания Вальса-фантазии, значится: *Scherzo. Valse-Fantaisie*, и далее — по первому изданию.

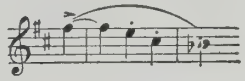
Упоминая о последней глинкинской партитуре Вальса-фантазии, следует отметить исключительную ценность имеющегося в ней авторского указания о характере исполнения этой музыки: «Cette pièce demande une exécution «maniérée»; pour obtenir cet effet il faut que les violons dans tous les chants ayent recours aux glissando» [Эта пьеса требует исполнения «манерного» (с несколько преувеличенной выразительностью); для достижения этого эффекта нужно, чтобы скрипки во всех певучих местах прибегали к глиссандо]. В письме к К. А. Булгакову от 23. III. 1856 г. (Письма Глинки, стр. 480) Глинка, уточняя свою мысль, указывает, что Вальс «нужно играть манерно (un peu exagéré)».

В настоящем томе Вальс-фантазия печатается с экземпляра первого издания, находящегося в ГПБ (Арх. Глинки, № 73), с включением всех авторских исправлений.

* * *

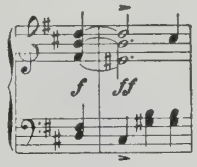
1. В оригинале (экземпляр издания, печатавшегося у Давиньона) аппликатура выставлена Глинкой.
В издании Стелловского *lamentabile* отсутствует.

2. В оригинале:



Фразировочная лига проведена Глинкой. То же и в следующих аналогичных тактах

3. В оригинале:

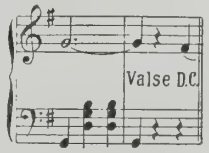


В этом и в следующих пятнадцати тактах четвертные паузы на третьей доле поставлены Глинкой взамен повторения аккорда. Знак репризы поставлен редактором в соответствии с репризой, имеющейся в оригинале двенадцатью тактами ниже. Повторение этих двенадцати тактов указано и в автографной партитуре 1856 г.

4. Второй голос (*ре* с акцентом) добавлен в оригинале Глинкой. Это примечание относится и к следующим двум аналогичным тактам.

5. Второй голос (*соль* с акцентом) добавлен в оригинале Глинкой.

6. В оригинале последние два такта перед финалом имеют такой текст:



В настоящем издании редактором добавлен, в соответствии с имеющимся выше знаком репризы, один такт, нота *фа-диез* переправлена на ноту *соль*.

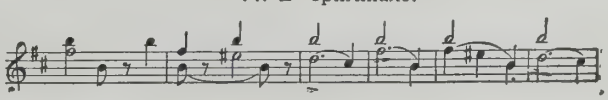
7. Знак *sf* поставлен Глинкой.

8. См. примеч. 7.

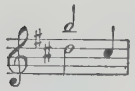
9. Знак *f* поставлен Глинкой взамен стоявшего в оригинале *mf*. Тремя тактами ниже *p* заменено *pp*. Эти авторские изменения в настоящем издании распространены и на следующие далее аналогичные такты.

10. В оригинале точки поставлены только в одном (восьмом) такте этого эпизода (в изд. Стелловского точки отсутствуют и здесь). Распространение точек на весь эпизод находится в соответствии с партитурой Германа, сделанной, как указано на титуле, согласно указаниям автора, и с партитурой самого Глинки (1856).

11. В оригинале:



* Исполнение Вальса-фантазии в Павловске Глинка в одном случае (п. к К. А. Булгакову от 2.I.1856) относит к 1840 г., в другом (п. к тому же адресату от 2. II. 1856) — к 1839—1840 г. Обстоятельные сведения об этом произведении Глинки см. в статье В. Толчаина «История создания Вальса-фантазии М. И. Глинки» («Сов. муз.», 1952, № 10).

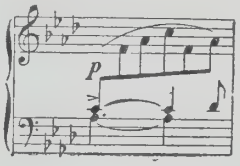
12. В оригинале: 

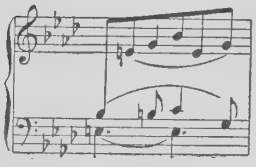
13. В оригинале:

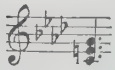
РАЗЛУКА (Ноктюрн)

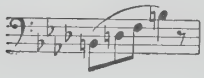
Сочинение ноктюрна относится самим Глинкой к 1839 г. «Для сестры Елисаветы Ивановны, бывшей тогда с полуглухонемым племянником Соболевским в Петербурге, написал я ноктюрн *La séparation* [Разлука] (f-moll) для фортепьяно» (Записки, цит. изд., стр. 200). Ноктюрн был опубликован Стелловским в числе приложений к «Музыкальному и театральному вестнику» 1858 г. под названием: *La séparation. Nocturne composé par M. Glinka et dédié à sa soeur mademoiselle Elisabeth de Glinka.*

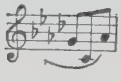
* * *

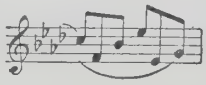
1. В оригинале (приложение к «Музыкальному и театральному вестнику» 1858 г., изд. Стелловского): 

2. В оригинале: 

3. Возможно предполагать здесь опечатку и исполнять: 

4. В оригинале: 

5. В оригинале: 

6. В оригинале: 

7. Возможно предполагать здесь опечатку и исполнять:

ВАЛЬС (Es-dur)

Вальс опубликован в «Собрании музыкальных пьес, составленном М. Глинкою», 1839, тетрадь 2-я (см. комм. к «Вариациям на русскую песню «Среди долины ровныя»). Позднее переиздан Стелловским под названием *Valse mélodique.*

КОНТРАДАНС (G-dur)

Контраданс опубликован в «Собрании музыкальных пьес, составленном М. Глинкою», 1839, тетрадь 2-я.

* * *

1. В оригинале («Собрание музыкальных пьес, составленное М. Глинкою», 1839) слово *dolce* стоит в следующем такте.

2. В оригинале:

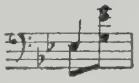
ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ ИЗ ОПЕРЫ «ФАНИСКА» КЕРУБИНИ

Среди рукописей Глинки, хранящихся в ГПБ, имеются его Вариации B-dur (Арх. Глинки, № 45). На рукописи, представляющей собой список, сделанный рукой неустановленного лица, название отсутствует. Последнее обстоятельство явилось, очевидно, причиной ошибочного опубликования Вариаций в конце прошлого века П. Юргенсоном в числе «посмертных» сочинений Глинки. На самом деле это произведение за несколько десятков лет до того было выпущено в свет самим композитором в составленном им «Собрании музыкальных пьес» (см. комм. к «Вариациям на русскую песню «Среди долины ровныя») под названием *Thème de l'opéra Fanisca de Cherubini (Прекрасный день) varié pour le pianoforte.* Тема этих вариаций была взята Глинкой из интродукции первого акта оперы Керубини (см. рукописную партитуру «Фаниски», находящуюся в Центральной музыкальной библиотеке Академ. театра оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде. Опера была поставлена в Петербурге в 1815 г.). Произведение печаталось с рукописи Вариаций B-dur, что видно из имеющихся на ней типографских разметок, полностью совпадающих с расположением страниц и строчек в «Собрании музыкальных пьес». Опубликовывая Вариации, Глинка внес в их текст значительные редакционные изменения, содержание коих отражено в примечаниях к настоящему изданию. Упомянутое выше издание П. Юргенсона носило название *Thema con variazioni.* Стелловский, перепечатывая глинкинское издание Вариаций, назвал их *Variations sur la romance favorite Прекрасный день pour le piano par M. Glinka.* В каталогах этого издательства встречается также название: *Прекрасный день, счастливый день. Variations.*

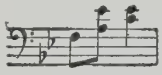
На рукописи Вариаций дата не показана. В. Стасов в отчете ГПБ за 1867 г. относит сочинение их предположительно к 1826 или 1827 г. Отсутствие обоснованной связи этого предположения с автобиографическими и биографическими материалами Глинки заставляет в настоящем издании поместить Вариации, пользуясь лишь датой их первого издания.

* * *

1. В рукописи (списке):

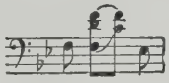


2. В рукописи:

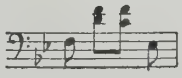


3. В рукописи *p* отсутствует.
4. Аппликатура имеется только в рукописи.

5. В оригинале:



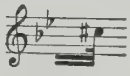
В рукописи:



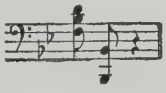
6. В рукописи — *p*; слово *dolce* отсутствует.

7. В оригинале:

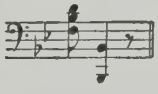
В рукописи:



8. В оригинале:

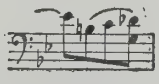


В рукописи:



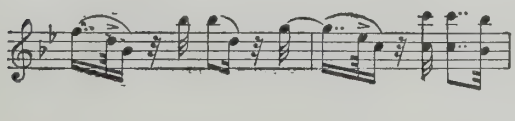
9. В рукописи *p* отсутствует.

10. В рукописи:



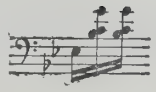
11. В оригинале диез перед нотой *фа* отсутствует, в рукописи имеется.

12. В оригинале и в рукописи:



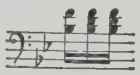
13. В рукописи — *p*.
14. В рукописи — *f*.

15. В рукописи:

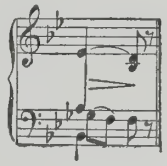


Знак *f* отсутствует.

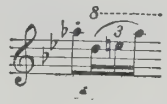
16. В рукописи:



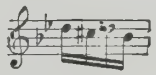
17. В рукописи:



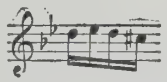
18. В рукописи знак 8..... появляется только в девятом такте вариации:



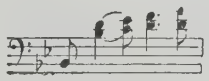
19. В рукописи:



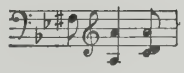
20. В рукописи:



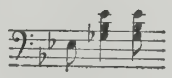
21. В рукописи:



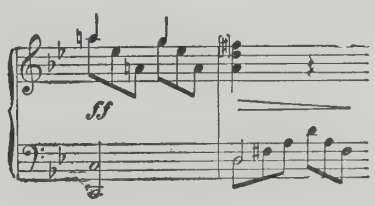
22. В рукописи:



23. В рукописи:



24. В рукописи:

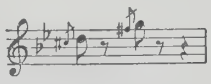


ВАЛЬС (B-dur)

Вальс впервые опубликован в «Собрании музыкальных пьес, составленном М. Глинкою» (тетрадь 4-я). Это издание Вальса принято в настоящем Собрании в качестве основного текста. В изд. Стелловского Вальс имеет название *Valse favorite* [Любимый вальс].

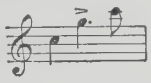
* * *

1. В изд. Стелловского:



То же — в следующих аналогичных тактах.

2. В оригинале — «Собрание музыкальных пьес, составленное М. Глинкою» (тетрадь 4-я):



ГАЛОП

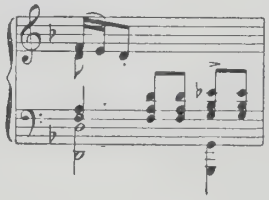
Галоп впервые опубликован в Собрании музыкальных пьес, составленном М. Глинкою (тетрадь 4-я), под названием *Galopade*. Под этим же названием перепечатан затем Стелловским.

БОЛЕРО

О зарождении замысла Болеро Глинка рассказывает: «В день моих именин, т. е. 21 мая [1840], когда я шел из Ревельского подворья к Степанову, где провел большую часть того дня, мне пришла мелодия *болеро* «О, дева чудная моя». Я попросил Кукольника написать мне стихи для этой новой мелодии, он согласился [...]». «Из Болеро, — пишет Глинка далее, — я сделал целую пьесу для фортепьяно. Герман переложил его очень удачно на свой оркестр [...]» (Записки, цит. изд., стр. 206). Таким образом, Болеро как фортепианная пьеса является авторским переложением романса «О, дева чудная моя», что и нашло отражение в названии, под которым это произведение вышло в свет (изд. Стелловского): *Болеро (О, дева чудная моя) М. И. Глинки, аранжированное для фортепиано самим композитором.*

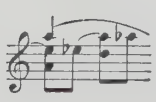
* * *

1. В оригинале:



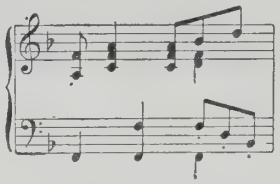
2. В оригинале:

3. В оригинале:

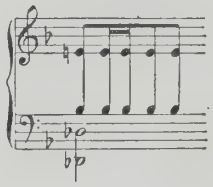


4. Термин *vibrato* в сочетании с конкретным указанием звучности (tromb.) должен, повидимому, подсказать пианисту характер исполнения мелодии — яркий и эмоционально-выразительный.

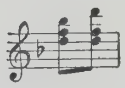
5. В оригинале:



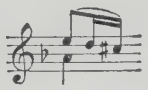
6. В оригинале:



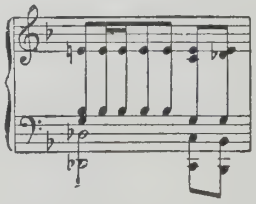
7. В оригинале:



8. В оригинале:



9. В оригинале:



ТАРАНТЕЛЛА

Тарантелла (на тему русской песни «Во поле березанька стояла») сочинена Глинкой в 1843 г. Об этом в «Записках» говорится: «Около того же времени [1843] написал для фортепьяно *тарантеллу a-moll* в $\frac{2}{4}$» (цит. изд., стр. 232).

Рукопись Тарантеллы, хранящаяся в Центральном музее музыкальной культуры в Москве и положенная в основу настоящего издания, представляет собой список, сделанный рукой неустановленного лица. Список носит явные следы редакторской обработки, коснувшейся почти исключительно динамических знаков. Происхождение этой правки раскрывается имеющейся вверху рукописи пометкой на французском языке: 2 planches pag. 488/489 [две доски, страницы 488/489]. На двух страницах, и именно на 488 и 489, Тарантелла была напечатана в журнале «Нувеллист» за 1850 г. (тетрадь 12-я). Пометка на рукописи сделана, очевидно, редактором и издателем журнала М Бернардом. Поскольку исправления динамических знаков внесены той же рукой и даже теми же чернилами, Бернарду принадлежит и авторство исправлений, которые, кстати сказать, были полностью перенесены на страницы «Нувеллиста». В настоящем томе дается первоначальный текст рукописи, поправки издателя показаны в примечаниях.

* * *

1. В оригинале (списке) *f* рукой издателя (Бернарда) зачеркнуто, вместо *f* поставлено *p*.
2. В оригинале *pp* рукой издателя зачеркнуто, вместо *pp* поставлено *ff*.
3. В оригинале *ff* рукой издателя зачеркнуто, вместо *ff* поставлено *f*.
4. В оригинале рукой издателя поставлена вилка-*diminuendo* до конца следующего такта.
5. См. примеч. 1.
6. См. примеч. 2.
7. В оригинале третья часть Тарантеллы не выписана; в конце второй части стоит: D. C. al Fine. Такт, заканчивающий всю пьесу, отдельно не дан. В настоящем издании конец Тарантеллы напечатан в таком виде, в каком он имеется во всех изданиях, начиная с первого издания Бернарда, т. е. с заменой последнего *ля* в нижней строке восьмой паузой.

МАЗУРКА

Мазурка впервые опубликована в 1843 г. в журнале «Нувеллист» (Le nouvelliste. Revue musicale pour le piano rédigée et publée par M. Bernard. 4-me année № VII). Рядом с названием стояло в скобках: inédite [неизданная].

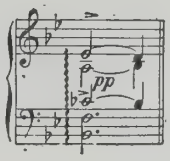
ВОСПОМИНАНИЕ О МАЗУРКЕ

Описывая время пребывания в Смоленске в конце 40-х гг., Глинка рассказывает: «С самого того времени, как я решился остаться в Смоленске [IX. 1847], тамошний жандармский полковник Романус дал мне на время свой рояль. Я в знак признательности посвятил ему две фортепианные, в то время написанные пьесы: *Souvenir d'une mazurka* и *La barcarolle* [«Воспоминание о мазурке» и Баркаролу], изданные впоследствии под названием «Привет отчизне» (Записки, цит. изд., стр. 262). Оба сочинения были изданы Клевером (C. R. Klever), затем Стелловским. Глинка, говоря об издании этих пьес под общим названием «Привет отчизне», имеет в виду, вероятно, издание Стелловского (у Клевера этого названия нет), но забывает отметить, что в издании Стелловского (на титуле) под название «Привет отчизне» были подведены все фортепианные сочинения, написанные тогда Глинкой в Смоленске, то есть, кроме упомянутых «Souvenir d'une mazurka» и La barcarolle, также Вариации на шотландскую тему и «Молитва». Мало того, в издании Стелловского все четыре пьесы были объединены и жанрово, названы музыкальными очерками. Так называет эти произведения и А. С. Даргомыжский, когда в письме к В. Г. Кастриото-Скандербеку от 25. IV. 1849 пишет: «с необыкновенным удовольствием проигрываю всем, кто ни бывает у меня, его [Глинки] музыкальные очерки, из коих особенно нравится мне «Souvenir d'une masurque» (А. С. Даргомыжский, Автобиография. Письма. Воспоминания современников. Пгр., 1922, стр. 31).

Автограф «Воспоминания о мазурке» пока не обнаружен. В печатных экземплярах имеется эпиграф из Метастазио (итальянский поэт и драматург XVIII в.): «Sans illusions, adieu la vie!» [Без иллюзий — прощай жизнь!]. По словам А. Н. Серова (Избранные статьи, т. I, под общей редакцией, со вступительной статьей и примечаниями Г. Н. Хубова, М., 1950, стр. 161), Глинка хотел сделать на этой пьесе надпись «Hommage à Chopin» [Посвящение Шопену], «но удержался от слишком частого злоупотребления подобных «оммажей». Это обстоятельство вносит заметный штрих в отношения Глинки и к Шопену как композитору и к данному своему произведению.

* * *

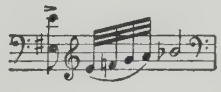
1. В оригинале (изд. Клевера) в конце этого такта стоит D. C. (Da capo).
2. В изд. под редакцией М. А. Балакирева и С. М. Ляпунова этот такт рекомендуется исполнять следующим образом:



БАРКАРОЛА

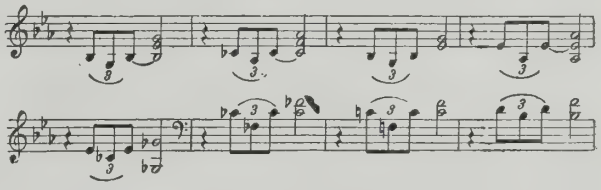
Баркарола — вторая из пьес, объединенных общим названием «Привет отчизне» (см. предыдущ. комм.). Автограф Баркаролы, хранящийся в ИТМ (Ф. 1, № 8), имеет название: *Barcarolle pour le pianoforte dédiée à M-r de Romanus par M. Glinka.* На титуле вверху: *Смоленск. 25 сентября 1847 года.* В изданиях Баркаролы, начиная с Клевера и Стелловского, помещен эпиграф: «Ah, se tu fossi meco sulla barchetta bruna. Felice Romani» [Ах, если б ты была со мною в темной лодочке. Феличе Романи *]. В рукописи Глинки эпиграф отсутствует.

* * *

1. В изд. Клевера: 

То же в следующих трех тактах.
2. В изд. Клевера слова dim. poco a poco отсутствуют.

3. В изд. Клевера:



4. В изд. Клевера *f* отсутствует.
5. См. примеч. 1.

«МОЛИТВА»

Конец 1847 и начало (январь) 1848 г. Глинка проводил в Смоленске. Написав здесь «Воспоминание о мазурке» и Баркаролу, он в сентябре сочиняет «Молитву» для фортепиано. Композитор рассказывает в своей автобиографии: «Тогда же, в отсутствие Pedro, оставшись один в сумерки, я почувствовал такую глубокую тоску, что, рыдая, молился умственно и выимпровизировал «Молитву» без слов для фортепьяно, которую посвятил Дон Педро. К этой молитве подошли слова Лермонтова «В минуту жизни трудную» (Записки, цит. изд., стр. 262). И позднее Глинка продолжал связывать сочинение «Молитвы» с тяжелым нервным состоянием, в котором он находился в первое время своего пребывания в Смоленске. Как бы заново переживая свое тогдашнее со-

---

* Феличе Романи — итальянский поэт и драматург XIX в.

стояние, он писал К. А. Булгакову: «Молитва» эта с воплем вырвалась из души моей в 1847 году в Смоленске, во время жесточайших нервных страданий» (п. от 23. VI. 1855. Письма М. И. Глинки, стр. 445).

Автограф «Молитвы», хранящийся в ИТМ (Ф. 1, № 1), носит название: *Prière pour le pianoforte dédiée à Don Pedro Nolasko Fernandez Sendino par son ami M. Glinka;* на титуле — собственноручная надпись Глинки: *28 сентября 1847 г. Смоленск.* На заглавной странице имеется эпиграф: «Горестны мне думы, сладостна молитва. Кольцов» (неточное воспроизведение начальных стихов из «Думы» Кольцова под названием «Великая тайна»), написанный, предположительно, рукой Е. Е. Керн (см. комм. № 357 к: М. И. Глинка, Литературное наследие, т. I, цит. изд., стр. 456).

Вторым рукописным источником «Молитвы» является хранящийся в ГПБ (Арх. Глинки, № 52) список, сделанный рукой неустановленного лица. Текст на титуле тот же, что и на автографе, но вместо собственноручной даты Глинки стоит внизу «1848». Такую датировку «Молитвы» мы встречаем и у А. Н. Серова в «Воспоминаниях о Михаиле Ивановиче Глинке». По словам А. Н. Серова, Глинка рассказывал ему, что «Молитва» зародилась в нем в 1848 году, в Смоленске, где он был под влиянием самого мрачного настроения духа, во время холеры» (А. Н. Серов, Избр. соч., цит. изд., стр. 161). Эти сведения не только противоречат приведенным выше цитатам из автобиографии и письма Глинки, не только не сходятся с собственноручной датировкой Глинки на автографе «Молитвы», они явно не соответствуют фактам: холера в 1848 г. была, но не в Смоленске, а в Варшаве, свидетелем чего был Глинка, приехавший в Варшаву в марте 1848 г. (Записки, цит. изд., стр. 266). Совпадение даты на списке «Молитвы» с датой, приводимой Серовым, а вместе с тем — специфическая манера нотного письма позволяют предполагать, что автором списка является А. Н. Серов. В нотном тексте списка имеются довольно значительные разночтения с автографом Глинки. Должно быть особо отмечено включение в список четырех тактов, отсутствующих в автографе, но, видимо, согласованных с автором, поскольку они вошли и в партитуру «Молитвы» 1855 г., и в издание Стелловского.

Приведенное выше краткое замечание Глинки, что «к этой молитве подошли слова Лермонтова «В минуту жизни трудную», имеет в виду сделанную композитором переработку «Молитвы» для голоса и четырехголосного хора с сопровождением оркестра. На титуле этой партитуры дата: СПбург. 20 января 1855 года. В начале 1855 г. (ценз. дата — 30. I. 1855) Стелловским было выпущено издание «Молитвы» для голоса с фортепиано (без хора). В фортепианном же изложении это сочинение было издано Стелловским позднее, в числе приложений к «Музыкальному и театральному вестнику» за 1859 г., под названием: *A son ami Don Pedro Nolasko Fernandez Sendino. Prière pour le piano par M. Glinka, composée en 1847 à Smolensk. Гравировано с оригинала.* То обстоятельство, что в этом издании эпиграф оказался выправленным в соответствии с авторским текстом «Думы» Кольцова (слово «горестны» заменено словом «тяжелы»), а еще более то, что в нотный текст «Молитвы» были введены некоторые типичные для Глинки обозначения (вроде con abbandono), метрономические указания и т. п., позволяет предполагать какое-то, может быть, очень небольшое, участие автора в подготовке издания «Молитвы» для фортепиано. К этой мысли приводит и письмо Глинки к Д. Стасову от 13 апреля 1856 г. (Письма Глинки, стр. 485) с просьбой справиться у Стелловского, напечатана ли «Молитва» для фортепиано.

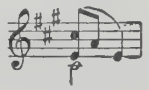
Глинка, повидимому, дорожил этим сочинением. Об этом можно заключить не только по тону его высказываний о «Молитве» как произведении, музыка которого глубоко отражала нравственное состояние композитора во время его пребывания в Смоленске. Когда «Молитва» была выпущена Стелловским в изложении голоса с фортепиано, Глинка, выражая неудовольствие по поводу качества этого издания, высказывал возмущение тем, что Стелловский позволил себе издать «Молитву» «под общей кличкой» «Романсы и песни М. И. Глинки», тогда как «по размеру и характеру она даже имеет право на звание Кантаты или Гимна».

* * *

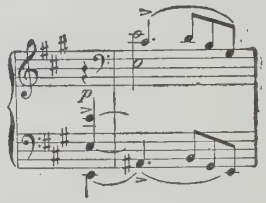
1. В изд. Стелловского: **Allegro moderato, ma risoluto assai** (M. M. ♩ = 100).

2. В изд. Стелловского прибавлено: **Con abbandono** (M. M. ♩ = 98).

3. В изд. Стелловского:

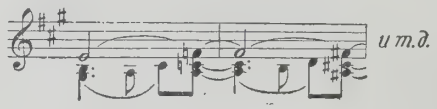


4. В автографе:

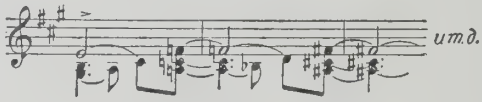


О лигах см. вступительную статью, стр. XIII.

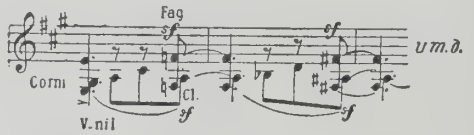
5. Этот и следующие три такта имеют в автографе текст:



В изд. Стелловского:



Второй вариант отличается от первого иной расстановкой лиг, существенно меняющей содержание музыки и являющейся несомненно результатом неверного прочтения автографа. Правильному пониманию замысла Глинки может способствовать ознакомление с оркестровой партитурой «Молитвы», где данные такты реализуются следующим образом (показана часть голосов):



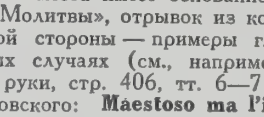
В партитуре отчетливо видно хроматическое движение верхней мелодической линии, показанное в фортепианном изложении «Молитвы» при помощи «висячих» лиг. В настоящем издании, ради большей наглядности записи, «висячие» лиги убраны, движение верхней мелодической линии показано введением пауз и штилей. Этот вариант записи данного места имеет основанием, с одной стороны, партитуру «Молитвы», отрывок из которой приведен выше, с другой стороны — примеры глинкинской записи в аналогичных случаях (см., например, Польку для фортепиано в 4 руки, стр. 406, тт. 6—7).

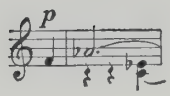
6. В изд. Стелловского: **Maestoso ma l'istesso movimento.**

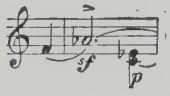
В списке обозначение отсутствует.

7. В изд. Стелловского — *p.*

8. В списке:

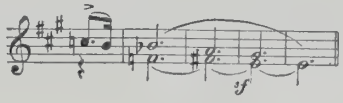


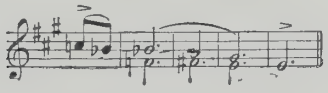
9. В списке: 

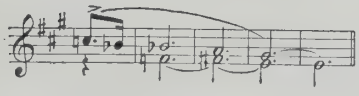
В изд. Стелловского: 

10. Этот и следующие три такта в автографе отсутствуют, имеются в списке и в изд. Стелловского.

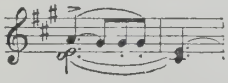
11. В изд. Стелловского: **Maestoso ma l'istesso movimento.**

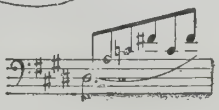
12. В автографе: 

В списке: 

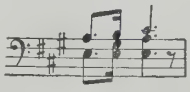
В изд. Стелловского: 

В многочисленных вариантах текста этих тактов отражаются поиски правильного исполнения этого места «Молитвы». Между тем авторская запись этих тактов с достаточной ясностью показывает замысел автора: последнее *ми*, заключающее мелодический ход *си — ля — соль-диез — ми*, не берется заново, а выделяется через «оголение» его от предыдущей гармонии (этой же задаче служит *«tre corde»*).

13. В автографе: 

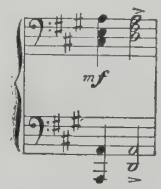
14. В изд. Стелловского: 

15. См. примеч. 13

16. В автографе: 

17. В изд. Стелловского — *sf*.

В автографе перед этим тактом имеется такт:



отсутствующий в списке и в изд. Стелловского. Авторизация исключения этого такта из текста «Молитвы» подтверждается ее оркестровой партитурой.

ВАРИАЦИИ НА ШОТЛАНДСКУЮ ТЕМУ

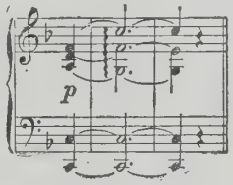
«Вариации на шотландскую тему» написаны Глинкой в конце 1847 г. в Смоленске. «Мы жили, — вспоминает композитор в своей автобиографии, — в доме *родственника* Ушакова, и для дочери его я написал вариации на шотландскую тему» (Записки, цит. изд., стр. 263). Более точные сведения дает хранящаяся в ИТМ (Ф. 1, № 274) рукопись Вариаций, на титуле которой собственноручно написано Глинкой: *Thème écossais varié pour le pianoforte et dédié à mademoiselle Elise d'Ouchakoff par son parent Michel Glinka l'auteur.* Наверху: Smolensk 17 Décem[bre] 1847. Рукопись эта, принятая в настоящем издании, ввиду отсутствия автографа, в качестве основного текста Вариаций, представляет собой список, сделанный рукой неустановленного лица.

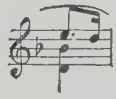
Вариации были изданы Стелловским под названием, несколько отличающимся от авторского: *Théme écossais varié pour le pianoforte par M. Glinka. Dédié à mademoiselle Elise d'Ouchakoff.* После названия дан эпиграф, отсутствующий в описанной выше рукописи: «О, память сердца, ты сильней рассудка памяти печальной. Батюшков». Ввиду того, что издание Стелловского отличается от рукописи не только названием и наличием эпиграфа, но и нотным текстом, можно предположить, что издатель имел в своем распоряжении другую рукопись или даже автограф. Вопрос о первом издании Вариаций осложняется утверждением А. Н. Серова, что это сочинение Глинки было издано Стелловским около 1853 г. В статье о «Марте» Флотова, написанной в 1856 г., Серов говорит: «Эта самая мелодия [народная шотландская песня] варьирована для фортепиано Глинкой и издана Стелловским уже около трех лет назад. *Variations pour le piano sur un thème écossais*». (А. Н. Серов, Критич. статьи, т. I, 1895, стр. 682). Между тем в 1856 г. Глинка через Д. Стасова справляется у Стелловского, напечатаны ли «Молитва» для одного фортепиано и «Вариации на шотландскую тему» (п. к Д. Стасову от 13. IV. 1856. Письма Глинки, стр. 485). Вопрос о первом издании «Вариаций на шотландскую тему» нуждается в дополнительных изысканиях. То же можно сказать о посвящении этого произведения, хотя некоторые шаги в нужном направлении уже сделаны (см. комм. № 358 к: М. И. Глинка, Литературное наследие, т. I, цит. изд., стр. 457).

* * *

1. В изд. Стелловского указан метроном: ♩ = 88.

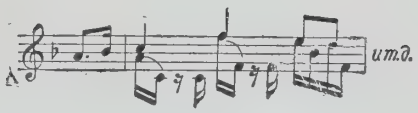
2. В оригинале (списке) имеются исправления красным карандашом, принадлежащие, судя по почерку, Глинке. Так, в первом такте прибавлен бемоль к ноте *ля*, в третьем такте к аккорду приписана нота *ля-бемоль*. В настоящем издании все исправления красным карандашом внесены в текст Вариаций без оговорок в примечаниях.

3. В изд. Стелловского: 

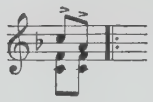
4. В изд. Стелловского: 

5. Ср. аналогичное место во второй вариации.

6. В оригинале:



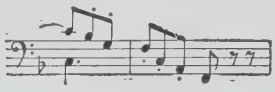
7. В изд. Стелловского:



8. Группето выписано нотами в оригинале.

9. В изд. Стелловского указан метроном: ♩ = 108.

10. В оригинале:



11. В изд. Стелловского:

12. В изд. Стелловского в начале такта стоит *f*; в оригинале знак отсутствует.

13. В изд. Стелловского стоит *p*, отсутствующее в оригинале.

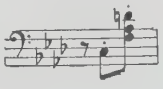
14. См. примеч. 13.

15. В изд. Стелловского в начале такта стоит *sf*; в оригинале знак отсутствует.

16. В изд. Стелловского в начале такта стоит *sf*.

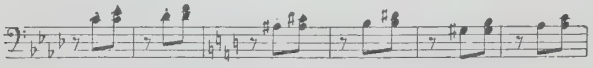
17. В оригинале *f* стоит в начале следующего такта.

18. В оригинале:

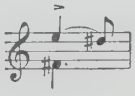


19. В изд. Стелловского этот и следующие пять тактов имеют текст иной, притом — с большим количеством опечаток:

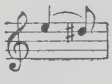
По исправлении этот текст должен принять, очевидно, следующий вид:



20. В оригинале:



В изд. Стелловского:



21. В оригинале *ff* стоит на третьей доле такта. В изд. Стелловского на четвертой доле такта стоит *sf*, в конце такта знак *(diminuendo)*.

22. В изд. Стелловского *ff* отсутствует.

[ПОЛЬКА]

В ГПБ (Арх. Глинки, № 10) хранится автограф, имеющий нерасшифрованное пока название «Пазька». В конце рукописи — авторская пометка: «писал М. Глинка 12 апреля 1849 года на квартире Василия Павловича Энгельгардта». Этот автограф был впервые опубликован П. Юргенсоном в посмертном издании сочинений Глинки под названием Полька. Такое название утвердилось за этой пьесой и принято в музыкальной практике по настоящее время.

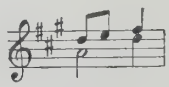
ОТРЫВОК ИЗ БАЛЛАДЫ ФИННА

(II действие из оп. «Руслан и Людмила»).

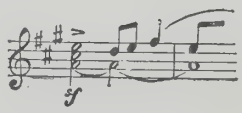
Под шифром Арх. Глинки, № 94 хранится в ГПБ альбом, подаренный Глинкой сестре Л. И. Шестаковой 24 апреля 1852 г. Среди рисунков и карикатур, автографов Глинки и нотных записей разных лиц в альбоме находятся три глинкинских автографа — легкие фортепианные переложения отрывков из опер «Руслан и Людмила» и «Иван Сусанин». Автографы расположены один за другим в таком порядке и под такими названиями: 1. *Отрывок из баллады Финна (II действие оперы Руслан и Людмила)*. Дата отсутствует. 2. *Отрывок из сцены Людмилы (IV действие оперы Руслан и Людмила)*. — *Хор дев: Мирный сон успокой сердце девы...* В конце: *СПбург 9 мая 1852. M. Glinka.* В автографе карандашом поставлена аппликатура (почерк Глинки). 3. *Торжественный хор и марш: Славься, славься, святая Русь! Из эпилога оперы: Жизнь за царя. Спбург. 10 мая 1852 г. M. Glinka.* Два последних переложения были изданы Стелловским совместно под названием: *Переложения из опер М. И. Глинки, сделанные им самим для маленькой племянницы Ольги Шестаковой: 1. Хор волшебниц из оперы «Руслан и Людмила». 2. Хор «Славься» из оперы «Жизнь за царя»* (экземпляр издания хранится в библиотеке Ленинградской государственной ордена Трудового Красного Знамени филармонии). Отрывок из баллады Финна опубликовывается впервые.

* * *

1. В автографе:



2. В автографе:

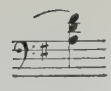


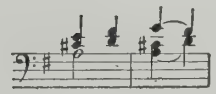
ОТРЫВОК ИЗ СЦЕНЫ ЛЮДМИЛЫ

(IV действие оперы «Руслан и Людмила»)

См. комм. к «Отрывку из баллады Финна».

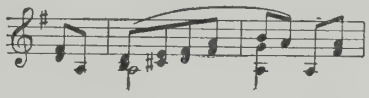
* * *

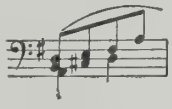
1. В изд. Стелловского: 

2. В изд. Стелловского: 

То же (октавой ниже) — в тактах 11—12.
3. В изд. Стелловского *dolcissimo* отсутствует.

4. В изд. Стелловского:



5. В изд. Стелловского: 

6. В изд. Стелловского:

7. См. примеч. 6.

8. В изд. Стелловского:

ИЗ ЭПИЛОГА ОПЕРЫ «ИВАН СУСАНИН»

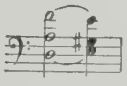
См. комм. к «Отрывку из баллады Финна».

МАЗУРКА

Поводом к сочинению Мазурки послужило незначительное по существу обстоятельство, о котором Глинка в автобиографии рассказывает: «23 мая [1852] сестра и приятели проводили меня и Don Pedro заграницу. Мы отправились в почтовой карете до Варшавы. На другой день путешествия мы взяли в свою карету довольно красивую барыню. Ее общество доставило мне несколько развлечения во время путешествия, и я сочинил ей маленькую мазурку вроде Chopin, — эта мазурка понравилась в Варшаве и в Париже» (Записки, цит. изд., стр. 283). Через три года Глинка возвращается к этой мазурке, чтобы, пройдя ее заново, в таком «усовершенствованном», как он сам выразился, виде послать ее в Москву своему другу К. А. Булгакову в подарок. Вот что говорит К. А. Булгаков по этому поводу в воспоминаниях: «Мазурка эта, написанная рукою самого Глинки, со следующей надписью «Мазурка эта (genre Chopin) сочинена мною в исходе мая 1852 года в почтовой карете во время путешествия из С.-Петербурга в Варшаву, я ее вновь переделал теперь для К. А. Булгакова. М. И. Глинка. 7 июня 1855 г. С.-Петербург», — находится у меня в моем сборнике, как и множество сочинений Глинки с его комментариями — карандашом, из коих иные весьма смешны — я храню это как мощи» (Воспоминания о Глинке К. А. Булгакова. «Русская музыкальная газета», 1899, № 48). Не располагая этим вторым автографом Мазурки, мы, к сожалению, лишены возможности узнать, в чем заключались «усовершенствования», введенные Глинкой в первоначальный текст этого произведения.

В настоящем издании использованы материалы, находящиеся в ГПБ, — автограф Глинки под названием: *Mazurka comp. à la fin de Mai 1852 en diligence* (Арх. Глинки, № 94) и авторизованный список с пометкой Глинки: *Cette masurka a été composée à la fin du mois de mai 1852 en diligence. M. Glinka.* Немногочисленные разночтения между этими двумя рукописями приведены в следующих ниже примечаниях. Мазурка была опубликована П. Юргенсоном в посмертном издании сочинений М. И. Глинки.

* * *

1. В списке: 

2. В списке:

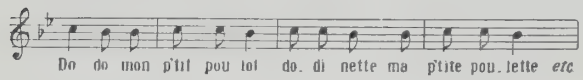
ДЕТСКАЯ ПОЛЬКА

Лето 1854 г. Глинка с овдовевшей сестрой его Л. И. Шестаковой и ее маленькой дочерью проводили в Царском Селе. Вскоре по возвращении всей семьи в Петербург девочка тяжело заболела. Нежностью и благодарностью брату проникнут рассказ Л. И. Шестаковой о тех заботах и внимании, которыми окружил Глинка в то время сестру и больную племянницу. Музыкальные занятия Глинки были прерваны. «И когда моя девочка совершенно поправилась, первое, что он сочинил, была «Детская полька», ей к елке» (Л. Шестакова, Последние годы жизни и кончина М. И. Глинки. Записки М. И. Глинки. Academia, 1930, стр. 388). Под эту музыку, вероятно, танцовала маленькая Оля, и отсюда ведет свое происхождение пометка Fin de la Polka, которую сделал композитор в конце первого раздела, сохраняющего удобную для применения в быту танцовальность. Следующая за этим разделом музыка имеет иной характер, который определился темой, возникшей у Глинки еще в ранние годы его творческой жизни и только через 30 лет использованной им в «Детской польке». Об этом мы узнаем из автобиографии композитора, где он пишет: «Около этого времени [1825] я написал первое *allegro* сонаты *d-moll* для фортепьяно с альтом; [...] *Adagio* написано было позже, а *Rondo*, которого мотив в русском роде памятен мне до сих пор, я и не принимался писать (я поместил его недавно в детской польке)» (Записки, цит. изд., стр. 90).

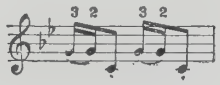
Автограф «Детской польки», находящийся в ГПБ (Арх. Глинки, № 47), имеет на титуле название: *Детская полька, сочиненная М. И. Глинкою для маленькой племянницы Ольги Васильевны Шестаковой.* В конце нотного текста — авторская пометка: *Кончено 15 декабря 1854 года. Михаил Глинка.* Под тем же названием полька была издана Стелловским в числе приложений к газете «Русский мир» за 1861 г.

* * *

1. В изд. Стелловского сверху — *veloce.*
2. В автографе этот и следующие три такта имеют подтекстовку:

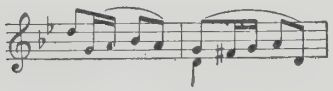


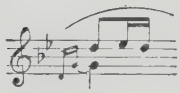
3. См. примеч. 1.

4. В автографе: 

То же — в последующих аналогичных местах текста.
5. В автографе в конце этого такта стоят слова: «Fin de la Polka» [Конец польки].

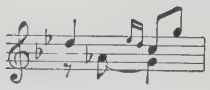
6. В изд. Стелловского:



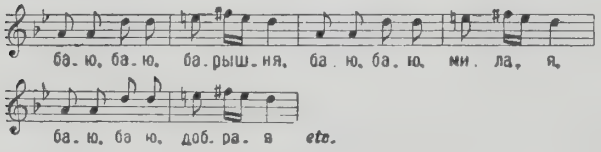
7. В автографе: 

8. В изд. Стелловского ∞ отсутствует.

9. В автографе:

В изд. Стелловского: 

10. В изд. Стелловского вместо *P* стоит: *pedale ma pianissimo.*
11. В изд. Стелловского в начале такта: * *senza pedale.*
12. В автографе этот и следующие пять тактов имеют подтекстовку:



13. В изд. Стелловского *f* отсутствует.

АНДАЛУЗСКИЙ ТАНЕЦ LAS MOLLARES

Андалузский танец Глинки был впервые издан В. Деноткиным под названием: *Las mollares. Андалузский танец, переложенный для фортепьяно М. Глинкой. Посвящается Любовь Ивановне Беленицыной.* В настоящем томе это издание принято в качестве основного текста Андалузского танца. Л. И. Беленицына (в замужестве — Кармалина) — певица-любительница, друг А. С. Даргомыжского. Глинка и Даргомыжский восхищались ее музыкальным талантом; Балакирев характеризовал ее как «необычайно даровитую певицу» (п. к И. В. Липаеву от 26. XII. 1906. «Сов. музыка», 1950, № 6).

СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО В 4 РУКИ

КАВАЛЕРИЙСКАЯ РЫСЬ (G-dur)

Среди автографов, находящихся в «зеленой тетради» Глинки (Арх. Глинки, № 10), имеются две Кавалерийские рыси для фортепиано в 4 руки. Первый автограф носит название: *Trot de cavalerie pour le piano à 4 mains [G-dur];* на титуле второго — надпись: *Trot de cavalerie arrangé pour le piano à 4 mains [C-dur].* Ни та, ни другая рукопись даты не имеет, таким образом, время сочинения этих пьес можно установить лишь предположительно, косвенным путем.

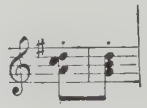
Глинка, рассказывая о времени своего пребывания в Новоспасском в 1829 г., среди прочего отмечает: «сочинил несколько мелких пьес, которые находятся в зеленой тетради у В. П. Энгельгардта» (Записки, цит. изд., стр. 114).

В «зеленой тетради» из сочинений Глинки, дата которых не устанавливается автобиографическими указаниями, имеются только три фортепианные фуги, относящиеся, по нашему мнению, к 1833—1834 гг. (см. соотв. комм.), и две Кавалерийские рыси. Пользуясь методом исключения, мы приходим к возможности под мелкими пьесами, о которых говорит Глинка в «Записках», подразумевать две Кавалерийские рыси для фортепиано в 4 руки. Это предположение подкрепляется сопоставлением цитированной фразы Глинки с воспоминаниями Л. И. Шестаковой о том же времени пребывания Глинки в Новоспасском. «Я довольно хорошо разбирала печатные ноты, — пишет Л. И. Шестакова, — но написанные решительно не могла; брат заставлял меня писать их, сам писал для меня небольшие, легкие вещицы и заставлял разбирать их при себе [...]» (Былое М. И. Глинки и его родителей по воспоминаниям сестры его Л. И. Шестаковой, «Ежегодник имп. театров», 1892—1893).

Кавалерийские рыси не были изданы при жизни композитора. Они были впервые опубликованы П. Юргенсоном в посмертном издании Сочинений Глинки.

* * *

1. В автографе:

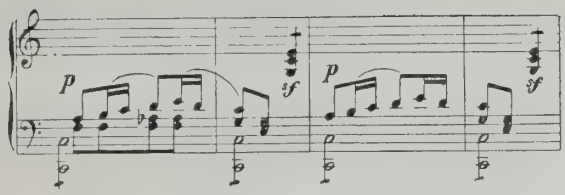
2. В автографе: 

КАВАЛЕРИЙСКАЯ РЫСЬ (C-dur)

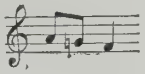
См. предыдущ. комментарий.

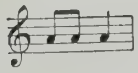
* * *

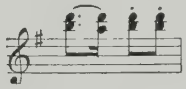
1. В автографе:

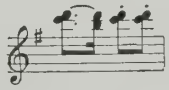


2. В этом такте голосоведение заставляет предполагать со стороны автора либо описку, либо недосмотр: трудно в данном случае допустить преднамеренность в параллельном ведении октавами среднего голоса и баса. При исполнении пьесы можно, не нарушая этим стилистической цельности произведения, делать в нижней строке партии primo замену:

вместо 

играть: 

3. В автографе: 

4. В автографе: 

5. В автографе — *sf*. В партии primo *sf* переправлено рукой Глинки на *f*.

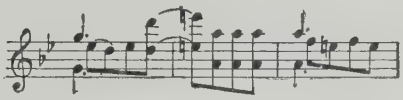
ЭКСПРОМТ В ФОРМЕ ГАЛОПА НА ТЕМУ ИЗ ОПЕРЫ «ЛЮБОВНЫЙ НАПИТОК» ДОНИЦЕТТИ

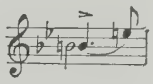
В 30-х гг. Глинка, проживая в Милане, поддерживал дружеские отношения с семьей Джулини (Giulini). Для двух старших дочерей Джулини он написал четырехручную фортепианную пьесу, которую в своей автобиографии называет *Impromptu en galop* [Экспромт в форме галопа] на тему из Elisir d'amore [Любовный напиток] Доницетти. Темой, которую использовал в данном случае Глинка, была Баркарола — дуэт баса-буффо и сопрано из II акта оперы. Была ли эта пьеса Глинки издана тогда же в числе других его сочинений, написанных в Италии, пока не выяснено. В России Impromptu en galop был выпущен Стелловским в виде нотного приложения к газете «Русский мир» за 1861 г. (№ 87) под названием: *Galop sur la barcarolle favorite de l'opéra Elisir d'amore de Donizetti arrangé pour le piano à quatre mains par M. I. de Glinka* (на титуле). На заглавной странице название иное: *Galop sur un motif favori de l'opéra L'elisire d'amore de Donizetti*. В каталогах Стелловского встречается также название: *Galop-Impromptu sur un thème favori de l'opéra Elisir d'amore.*

* * *

1. В оригинале (изд Стелловского):

2. В оригинале — *p*.

3. В оригинале: 

4. В оригинале: 

5. В оригинале:

КАПРИЧЧИО НА РУССКИЕ ТЕМЫ

Осенью 1833 г. Глинка, возвращаясь из Италии на родину, проездом остановился в Берлине, где прожил до апреля 1834 г. Свое пребывание в этом городе он использовал главным образом для приведения в порядок своих музыкально-теоретических сведений под руководством известного музыкального теоретика и педагога Зигфрида Дена. Параллельно с теоретическими занятиями Глинка работал над новыми сочинениями, «целиком продолжая отдаваться изучению духа русской музыки, что стало для него idée fixe» («Биографическая заметка». М. И. Глинка, Литературное наследие, т. I, цит. изд., стр. 299). «Кроме уроков Дена и уроков *Марии*, — вспоминает Глинка в своих «Записках», — я отчасти занимался сочинением. Написал два романса: «Дубрава шумит» (Жуковского) и «Не говори, любовь пройдет» (Дельвига); вариации на тему «Соловей» Алябьева, для фортепьяно также *pot-pourri* [попурри] на несколько русских тем в 4 руки; в этой последней видно *поползновение* на контрапункт» (Записки, цит. изд., стр. 149). В настоящее время ни у кого из биографов Глинки и исследователей его творчества не возникает сомнений в идентичности упоминаемого Глинкой Попурри на несколько русских тем и Каприччио на русские темы, рукопись которого была обнаружена уже после смерти Глинки. Как справедливо замечает В. Протопопов, «расхождение в наименовании объясняется, вероятно, тем, что в момент фиксации своих «Записок» (1854 г.) Глинка забыл точное название этого сочинения, рукописи же у него под рукой не было» (Вл. Протопопов, Два крупных сочинения молодого Глинки — Симфония-увертюра и Каприччио на русские темы. — М. И. Глинка, Сборник материалов и статей под ред. Т. Н. Ливановой, М., 1950, стр. 117. В той же статье — о русских темах, выбранных Глинкой для Каприччио). На такой точке зрения стоял и М. А. Балакирев, опубликовывая в 1904 г. Каприччио под своей редакцией (см. его письмо в редакцию газ. «Русь», 1905, № 118). Наконец, примечательно и то, что искажение названия коснулось у Глинки не только Каприччио, но и второго из упоминаемых им одновременно сочинений — *Увертюры-симфонии на круговую (русскую) тему*, которая в рукописи имеет название: *Sinfonia per l'orchestra sopra due motivi russi.*

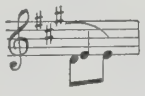
Рукописей Каприччио сохранилось две, обе находятся в ИТМ. Первая рукопись (Ф. 1, № 7), положенная в основу настоящего издания Каприччио, представляет

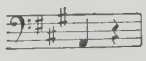
собой авторизованный список, частично — автограф Глинки и носит на титуле название: *Capriccio per il pianoforte a 4 mani sopra alcuni motivi russi composto par [!] M. Glinka* [Каприччио для фортепиано в 4 руки на несколько русских тем. Сочинено М. Глинкой]. Внизу рукой Глинки: *1834*. В рукопись вложен добавочный лист, писанный переписчиком и содержащий более разработанный вариант двух страниц основного списка. По свидетельству М. А. Балакирева, данная рукопись Каприччио была прислана Л. И. Шестаковой зимой 1903/04 г. кем-то из ее полтавских знакомых для помещения этого манускрипта Глинки в Музей (п. к Г. Н. Тимофееву от 16. VIII. 1904, ГПБ. На это письмо обратила наше внимание А. С. Ляпунова). В рукописи имеются зачеркнутые автором такты и авторские исправления. Наряду с этим — карандашные пометки, судя по почерку, также принадлежащие Глинке: нумерация пауз, аппликатура, слоговые названия неясно написанных нот и т. п. Эти пометки важны не только сами по себе, но и как признак того, что автор проигрывал с кем-то свое сочинение, а это, в свою очередь, придает ценность данному списку, как рукописи, содержащей сплошь и последовательно авторизованный текст.

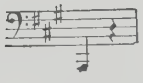
Вторая рукопись Каприччио, также хранящаяся в ИТМ (Ф. 1, № 69) и имеющая на титуле название: *Capriccio sopra alcuni motivi russi per cembalo a 4 mani composto dal S-re M. Glinka*, до поступления ее в ИТМ находилась в Музее П. И. Чайковского в Клину, где была обнаружена Вл. Протопоповым в 1945 г. в фонде У. И. Авранека (см. цит. ст. Вл. Протопопова). Рукопись представляет собой список, сделанный переписчиком с первой, авторизованной рукописи (вместе с вложенным в нее добавочным листом). Второй список не имеет явных признаков авторизации — собственноручной авторской правки, авторских пометок или подписи. Наоборот, многие места текста, не совсем ясные в оригинале по начертанию или загрязненные, остались в новом списке нерасшифрованными или переписанными неверно, а иной раз и бессмысленно с музыкальной точки зрения. Однако внесение в новый список некоторых вариантов, характер этих разночтений позволяют допустить возможность эпизодического участия автора в составлении второго списка. Как бы то ни было, редактору настоящего издания казалось невозможным игнорировать этот нотный документ при издании Каприччио, особенно считаясь с отсутствием полного автографа этого произведения.

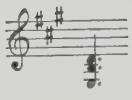
Каприччио Глинки впервые выпущено в свет П. Юргенсоном под редакцией М. А. Балакирева в 1904 г. Ценные высказывания Балакирева по поводу этой его работы, в частности — о границах его редакторского вмешательства в авторский текст, содержатся в упоминавшемся выше письме его в редакцию газеты «Русь».

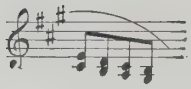
* * *

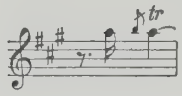
1. В списке: 

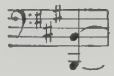
2. В оригинале: 

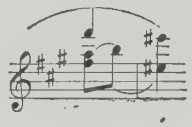
В списке: 

3. В списке: 

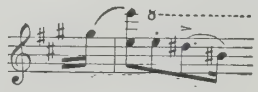
4. В списке: 

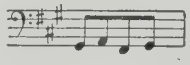
5. В списке: 

6. В списке: 

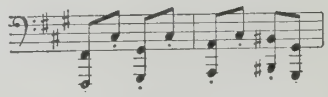
7. В оригинале: 

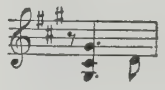
В списке:

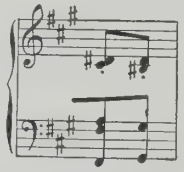
8. В оригинале: 

9. В списке: 

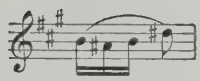
10. В списке:



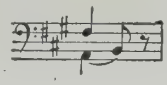
11. В оригинале: 

12. В оригинале: 

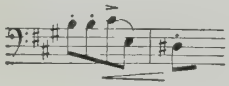
13. В оригинале — *p*, в списке — *con brio* (*p* отсутствует).

14. В оригинале: 

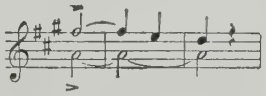
15. Напечатано соответственно карандашному исправлению в оригинале. Первоначальный текст был таков:



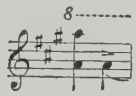
16. В оригинале знак стоит в предыдущем такте:

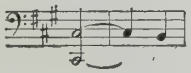


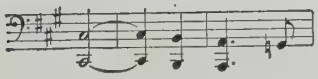
17. В списке: **Con moto.**

18. В оригинале: 

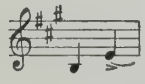
В настоящем издании для удобства исполнения тянущееся *ля* передано в правую руку партии **secondo.**

19. В оригинале: 

20. В оригинале:  *и т.д.*

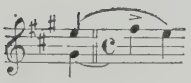
В списке: 

21. В оригинале *ff* стоит на первой доле такта.

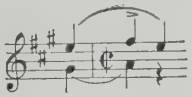
22. В списке: 

23. Начиная с этого такта и до Agitato ed amoroso партия primo написана в оригинале рукой Глинки.

24. Начиная с этого такта и до Agitato ed amoroso, партия secondo написана в оригинале рукой Глинки.

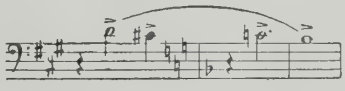
25. В оригинале: 

Расшифровка этого места, сделанная Балакиревым:



не учитывает особенностей глинкинской музыкальной записи (см. вступительную статью, стр. XIII).

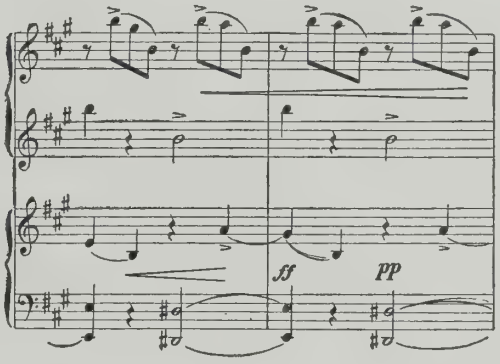
26. В списке текст иной:

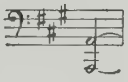


представляющий собою первоначальный вариант, зачеркнутый в оригинале карандашом.

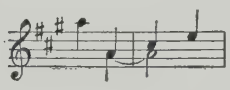
27. Отсюда начинается вкладной лист (60 тактов партий primo и secondo), использованный в настоящем издании в качестве основного текста для тактов, имеющих в оригинале паузы.

28. В оригинале этот и следующие такты имеют следующие динамические обозначения:

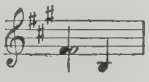


29. На вкладном листе:  *и т.д.*

30. На вкладном листе и в списке:



31. В оригинале, начиная отсюда, в партии primo следуют 22 такта пауз (см. примеч. 27).

32. На вкладном листе: 

33. Начиная с этого такта и до конца рукописи, партия primo — автограф Глинки.

34. Этим тактом заканчивается вкладной лист.

35. Начиная с этого такта и до конца рукописи, партия secondo — автограф Глинки.

36. В оригинале — *f*.

37. В списке этот и следующие пять тактов имеют над верхней строкой знак 8.....

ПОЛЬКА

О сочинении Польки в 4 руки Глинка в автобиографии пишет: «К пасхе, по желанию сестры, я написал Первоначальную польку (так она названа в печати). Издание прескверное и неверное! [Примеч. Глинки.] Эту польку я играл в 4 руки с 40 года, написал же ее в апреле 1852» (Записки, цит. изд., стр. 282). Дополнением к этому краткому, но весьма содержательному высказыванию Глинки может служить собственноручная пометка композитора на автографе Польки, хранящемся в ГПБ (Арх. Глинки, № 44): «Кончена 14 марта 52 года. СПбрг на Невском в доме Жукова на квартире поручицы Люд. Ив. Шестаковой в каморке, отведенной в вышеозначенной квартире для М. И. Глинки». Некоторое расхождение в датах создания Польки объясняется, повидимому, только ошибкой Глинки. Зато весьма примечательна оговорка, которую он считает нужным сделать в отношении названия «Первоначальная полька» («так она названа в печати»), как бы отгораживаясь этой фразой от неудачного изобретения издателя.

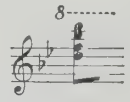
Под названием «Первоначальная полька» сочинение Глинки вышло в издании К. Гольца. На титуле издания значилось: *Первоначальная полька, положенная для фортепиано на четыре руки М. И. Глинкою для сестры его А.* [!] *И. Шестаковой. СПетербург у К. Ф. Гольца на Невском просп., у Казанского моста, в доме Имзена № 23 по канаве. Продается в пользу неимущих, призреваемых Обществом посещения бедных.* На заглавной странице внизу: *Собственность Общества* (экземпляр этого издания находится в ИТМ).

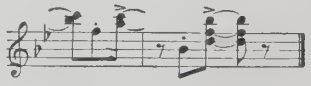
В автографе Польки ни на титуле, ни на заглавной странице название не указано. По существу же, название «Первоначальная полька» может быть отнесено лишь к основному тематическому материалу ее — к старинной польке, широко распространенной в середине и даже в конце XIX в. Эта полька в оркестровой редакции игралась в Павловске Штраусом и Гунглем. В облегченном переложении ее можно видеть в старинном издании: *L'enfant-pianiste* [Дитя-пианист], составленном и изданном М. Бернардом в середине прошлого века. В. Стасов с полным основанием называет это сочинение Глинки «вариациями на первоначальную польку».

Уничтожающая оценка, данная Глинкой изданию Польки, обилие в нем опечаток и просто музыкальных нелепостей сделали нецелесообразным включение в следующие ниже примечания разночтений между печатным текстом и глинкинским автографом этого произведения.

* * *

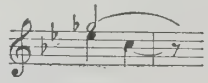
1. Неисполнимость этого такта в том виде, в каком он дан в автографе, привела к попыткам некоторых редакторов разрешить данное текстологическое затруднение выбрасыванием ноты *фа* в партии левой руки (на второй четверти такта). Между тем гораздо проще предполагать здесь пропуск автором знака 8..... Повышение партии правой руки на октаву не только делает ненужными изменения в нотном тексте, но вместе с тем создает естественное расположение имитационных повторений, которые без знака 8..... должны тесниться в пределах одной октавы.

2. В автографе: 

3. В автографе: 

О лигах см. вступительную статью, стр. XIII.

4. В автографе *dim. p.*

5. В автографе: 

То же в последующих повторениях этого такта.

ИНОСТРАННЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ, ВСТРЕЧАЮЩИЕСЯ В НОТНОМ ТЕКСТЕ *

Abbandonando la mano — снимая (буквально: освобождая) руку на паузах.

Con abbandono — непосредственно; свободно отдаваясь чувству.

Con garbo — с грацией, изящно.

Con passione crescente — с возрастающей страстностью.

Incalzando — убыстряя („подгоняя") темп.

La dritta mano — правая рука.

Lamentabile — жалобно.

Sensibile — внятно, отчетливо.

Stentato — с усилием, напряженно.

Strepitoso — с блеском, бравурно (буквально: шумно).

* Приведены обозначения, относительно редко применяющиеся в музыкальной практике.

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Загорный — Фортепианное наследие М. И. Глинки VII

Сочинения для фортепиано
в 2 руки

Вариации на собственную тему 3
Вариации на тему Моцарта (первая авторская редакция) 21
Вариации на тему Моцарта (вторая авторская редакция) 32
Вариации на романс „Benedetta siá la madre“ 40
Вариации на романс „Benedetta siá la madre“ (изд. И. Пеца) 56
Вариации на русскую песню „Среди долины ровныя“ 71
Ноктюрн 76
Котильон 83
Мазурка 87
Французская кадриль 88
Вариации на тему из оперы „Анна Болейн“ Г. Доницетти 95
Вариации на две темы из балета „Киа-Кинг“ („Chao-Kang“) 112
Рондо на тему из оперы „Монтекки и Капулетти“ В. Беллини 125
Прощальный вальс 141
Вариации на тему из оперы „Монтекки и Капулетти“ В. Беллини 142
Вариации на тему „Соловей“ Алябьева 163
Три фуги: I 179
II 182
III 185
Мазурка 190
Мазурка 192
Мазурка 193
Вальс 195
Польский 209
Контраданс 214
Вальс-фантазия 221
Разлука (Ноктюрн) 239
Вальс 244
Контраданс 247

Вариации на тему из оперы „Фаниска" Л. Керубини 253
Вальс 262
Галоп 268
Болеро („О, дева чудная моя") 269
Тарантелла 281
Мазурка 284
Воспоминание о мазурке 286
Баркарола 293
Молитва 301
Вариации на шотландскую тему 312
[Полька] 328
Отрывок из баллады Финна (II действие оперы „Руслан и Людмила") 329
Отрывок из сцены Людмилы (IV действие оперы „Руслан и Людмила") 332
Из эпилога оперы „Иван Сусанин" 334
Мазурка 335
Детская полька 336
Андалузский танец *Las mollares* 343

Сочинения для фортепиано в 4 руки

Кавалерийская рысь 347
Кавалерийская рысь 352
Экспромт в форме галопа на тему из оперы „Любовный напиток" Г. Доницетти 354
Каприччио на русские темы 367
Полька 400
Комментарии 415

Редактор
М. Нюрнберг

Художественное оформление
Л. Хижинского

Технический редактор
Е. Прокофьева

Музыкальный корректор
Е. Кузнецов

Корректор
Л. Саксаганская

Нотные графики:
В. Александров,
М. и *М. Валутины*,
И. и *Е. Медведевы*

Подписано к печ. 5/XI-52г. М 29876
Бумага 62 × 94 1/8 = 27,88 бум. л. =
57,5 печ. л. Уч.-изд. л. 57,0. Тир. 2700.
Заказ № 1444. Цена 60 руб.
по прейскуранту 1952 г.

Типография им. Володарского
Ленинград, Фонтанка, 57.

IX. - 390.-/5620

M
22
G53Z3

Glinka, Mikhail Ivanovich
[Works, piano]
Polnoe sobranie fortepiannykh sochinenii

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY